

University of Groningen

## Onbetrouwbare films en 'post-truth' realiteit

Kiss, Miklós

*Published in:*  
De Filmkrant

**IMPORTANT NOTE:** You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

*Publication date:*  
2017

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

*Citation for published version (APA):*

Kiss, M. (2017). Onbetrouwbare films en 'post-truth' realiteit. De Filmkrant, (400), 27.

### Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

### Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.







# FILM IN THE BUBBLE

De Filmkrant viert zijn 400ste nummer met een special over film in tijden van *post-truth* en filterbubbels. We blikken terug op een paar decennia cinema, onderzoeken waar we nu staan en we kijken vooruit, naar de andere verhalen die verteld kunnen worden in plaats van *alternative facts*.

*Alternative facts* zijn van alle tijden, wordt op verschillende plekken in deze special bevestigd. In ieder geval spelen ze al zolang de Filmkrant bestaat een rol in de films die we onder de loep hebben genomen.

Direct in de allereerste editie van de Filmkrant pronkt prominent op de voorpagina een film waarin alles draait om het ontwar-

ren van een kluwen *alternative facts*. (Die eerste Filmkrant is overigens genummerd als editie #0, waardoor ook wij u nu *fake news* voorschotelen: dit jubelnummer is in feite de 401ste Filmkrant-uitgave.)

De film is *Der Preis fürs Überleben* van de West-Duitse regisseur Hans Noever, waarin Michel Piccoli schittert als een Zwitserse journalist die in het Amerikaanse achterland stuit op een stinkend zaakje rond een moordende topmanager wiens daden in de doofpot dreigen te verdwijnen. Zo zie je maar: filterbubbels waren er 35 jaar geleden ook al, al bestond het woord toen nog niet.

Inmiddels beklaagt vrijwel iedereen zich over het feit dat we, dankzij sociale media en *fake news*, met zijn allen met oogkleppen op

langs elkaar heen leven. Maar de klacht over filterbubbels is impliciet een klacht over anderen. Al die mensen die het met mij oneens zijn, zo lijkt iedereen te denken, die moeten nou eindelijk eens uit hun bubbel komen.

In deze zomerspecial doen we als redactie, bijgestaan door onze vaste schrijvers en een groep speciaal voor dit zomernummer aangetrokken auteurs, een poging om onze eigen bubbels te doorbreken. Van buitenaf, maar ook van binnenuit. De bubbel van de sociaal-realistische arthousefilm. Die van de in zichzelf gekeerde Nederlandse cinema. De bubbels van multiplex en filmhuis, underground en Netflix. De bubbel van de westerse blik, die de boze buitenwereld binair verdeelt in slachtoffers of terroristen. De bubbeltjes van

de filmkritiek, waarin films over een minderheid schijnbaar alleen nog maar door leden van die specifieke minderheid mogen worden gerecenseerd.

Ook daarin zijn we wat dat betreft bar weinig opgesloten, zien we terugkijkend naar Filmkrant #0. Daarin wordt namelijk ook gewag gemaakt van het in Amsterdam te houden Black American Film Festival, met films van jonge, zwarte filmmakers die volgens de Filmkrant 'voor de toekomst van de cinematografie een grote belofte zijn'. Zou er een alternatieve tijdlijn bestaan waar die belofte wél werd ingelost?

JOOST BROEREN

[Filterbubbeltijdlijn vanaf pagina 24](#) ➔

In de publieke arena horen we al langere tijd een roep om 'grote verhalen', die het goddeloze volk weer iets geven om in te geloven. Film, een van de hoofdleveranciers van die verhalen, voedde de afgelopen decennia het overheersende beeld van de mens als (zelf)destructief monster dat slechts uit is op eigen gewin. Dat verhaal is inmiddels wel aan herziening toe.

DOOR MARISKA GRAVELAND

## OP ZOEK NAAR HET ANDERE VERHAAL

Stel je een film voor waarin mensen met elkaar samenwerken en het beste met de ander voorhebben. Die film is nooit gemaakt. Liever kijken we naar post-apocalyptische visioenen, mensen die monsters blijken te zijn en elkaar het licht in de ogen niet gunnen. Want dat is het mensbeeld dat uit film, literatuur en andere kunsten opdoemt: zet een paar kinderen bij elkaar op een eiland en ze slaan aan het moorden (*Lord of the Flies*, *The Island of Dr. Moreau*), mensen zijn eenzelve en hypocriete wezens die hun duistere verlangens verbergen (Michael Haneke's *La pianiste* en *Caché*), mensen doen elkaar al dan niet bewust pijn, familieleden voorop (*Festen*). En Ulrich Seidl toont met zijn recente portret van blanke, giraffes schietende jagers (*Safari*) hoe moordzuchtig we eigenlijk zijn. Toch?

Ook ik kan geen genoeg van die films krijgen, en die verhalen moeten uiteraard verteld blijven worden. Zoals de zwarte Amerikaanse auteur James Baldwin schreef (ook te horen in de documentaire *I Am Not Your Negro*): de pijnlijke waarheid moet naar boven komen, 'as much truth as one can bear'.

We willen keer op keer het idee bevestigd zien dat de mens in de kern niet deugt – voorbeelden genoeg in het nieuws. Maar is dat overheersende, negatieve verhaal over de aard van de mens niet te eenzijdig? Zien we, net als bij het nieuws, niet alleen de uitzonderingen op de regel? Heb ik dat donkere mensbeeld niet te makkelijk overgenomen? Tijd om te onderzoeken waar die aannames vandaan komen en hoe we daardoor gevormd zijn. En tijd om daarnaast een ander verhaal over de mens te vertellen dat ook waar is.

### Hersenspinsel

Mensen hebben gemeenschappelijke ficties, mythes en illusies nodig om niet alleen als stam maar ook op grote schaal te kunnen samenwerken, is een van de stellingen in Yuval Noah Harari's bestsellers *Sapiens* en *Homo Deus*. Dat verklaart ons succes in het dierenrijk.

Ook andere onderzoekers en publicisten corrigeren het donkere mensbeeld. Primatoloog Frans de Waal toonde al aan dat empathie tot de basisvaardigheden van primaten behoort. Publicist Rutger Bregman deed laatst op *De Correspondent* uit de doeken dat William Goldings *Lord of the Flies* slechts een dubieus, slecht onderbouwd hersenspindel van de schrijver was, dat door echte psychologische experimenten onderuit is gehaald: kinderen bleken in werkelijkheid gewoon te gaan samenwerken. Eerder beschreef Bregman dat invloedrijke sociaalpsychologische schokexperimenten zoals die van Stanley Milgram zwaar gemanipuleerd blijken te zijn, net zoals deelnemers aan reality-tv door de producenten eerst met allerlei paardenmidde-len moeten worden uitgelokt voordat ze gaan liegen en bedriegen.

Als we er nu eens van uit zouden gaan dat de meeste mensen deugen en slechts weinigen welbewust kwaad doen, en zelfs dan vaak alleen in overlevingssituaties, onder dwang of uitlokking? Als we nu eens onderkennen dat we juist deel willen uitmaken van iets groters dan onszelf en daar allerlei vormen voor hebben bedacht? Hoe zou film dat kunnen verbeelden?

Dit is geen oproep om films te gaan maken vol heldhaftige rolmodellen, want zoals Charlie Brooker al in de BBC-satire *How TV Ruined Your Life* (2011) beschreef: zodra je de *perfect pictures* op tv als maat der dingen gaat zien, schept dat onrealistische verwachtingen van het leven. Film als voorbeeld van hoe te leven, dat zou een stap terug zijn

in de tijd. Maar film als betekenisgever, die zijn ogen niet sluit voor de zwarte kant van het leven maar daar wel een ander verhaal tegenover zet, dát kunnen we best gebruiken.

### Bovennatuurlijk

Mensen hebben een verhaal nodig om in te geloven, ook al is het een luchtkasteel. Religie heeft als groot verhaal afgedaan, en het humanisme en neoliberalisme blijken ook geen duurzame alternatieven te zijn. Want alle drie gaan ze uit van de misvatting dat de mens het centrum van de wereld is, verbasterd tot de overtuiging dat alles draait om onze ervaringen en behoeftes. Dat idee, inmiddels gekaapt door de commercie, is nu op zijn hoogtepunt gekomen, maar loopt tegen zijn houdbaarheidsdatum aan.

Steeds meer mensen beseffen dat ze een speelbal van die aandachtindustrie zijn geworden en zoeken in de *information overload* naar iets wat van echte betekenis is. Dat zou het verrassende succes van een relatief kleine Nederlandse documentaire als *Down to Earth* kunnen verklaren. Dit in eigen beheer gemaakt reisverslag langs de wijzen der aarde geeft alternatieven voor de consumptie-maatschappij, die blijkbaar aanslaan bij de vele bezoekers die de film voor een tweede keer wilden zien.

Ook recente maatschappijkritische documentaires zoals *The Swedish Theory of Love* (zie pagina 45), *A Strange Love Affair with Ego* en *Hier ben ik* pluizen ons onbehagen uit. Ze onderzoeken de kwalijke kanten van individualisering, de geestelijke leegte en het uitbannen van de mogelijkheid van mislukking en verlies uit het persoonlijke leven – wat juist hét recept is voor ongelukkig zijn. De mensen in deze documentaires zijn op zoek naar dat grotere verhaal over ons.

Recente speelfilms en series zoeken daar nieuwe vormen voor, zoals de films van Apichatpong Weerasethakul, *Arrival* van Denis Villeneuve en de Netflix-serie *The OA*, waarin de bovennatuurlijke wereld wordt aangewend om te laten zien hoe krachtig een bindend verhaal kan zijn, zonder zoetsappig te worden. In het verleden waren het regisseurs als Wim Wenders, Agnès Varda en Terrence Malick die zochten naar zingeving en sublieme momenten in een verbrokkelde wereld, als tegenwicht tegen de verleidingen van *instant gratification* en kortetermijndenken. Inmiddels zou er weer ruimte kunnen zijn voor een humanisme dat niet de mens centraal stelt maar erkent dat we een diersoort zijn dat in symbiose leeft met de planeet en ook niet alles kan begrijpen of sturen.

We hebben kortom mystiek voor rationelen nodig, een lijdensverhaal voor ongelovigen, minder gericht op onze eigen beperkte opvattingen over geluk. We kunnen niet meer zo goed omgaan met

lijden en persoonlijke tegenslag omdat we zogenaamd ons eigen leven kunnen perfectioneren, maar tegelijkertijd denken we dat de wereld zelf naar de verdoemenis gaat. Hoogleraar William Gerbner noemde dit het 'Mean World Syndrome'. Hij zei ook: 'Wie de verhalen van een cultuur vertelt, beheerst het menselijk gedrag. Ooit was dat de ouder, de school, de kerk, de gemeenschap. Nu is het een handjevol bedrijven dat niets te melden heeft maar een heleboel te verkopen.' Zo is bijvoorbeeld *storytelling*, het gefabriceerde verhaal bij een merk, een begrip in de moderne marketing. Zie bijvoorbeeld rapper Typhoon die over zijn vroegere gestotter en kwetsbaarheid vertelt in een bioscoop-commercial van Samsung. Ook het hoogstpersoonlijke verhaal is

koopwaar. Dat verhaal zou bij filmmakers in veel betere handen

TAAL VAN DE BUITENAARDESE HEPTAPOD UIT *ARRIVAL* DIE IN DEZE CIRKEL SCHRIJFT: 'HUMAN'

zijn.

Nu

lijken we in de omgekeerde wereld

te leven. Kijk naar politici en de

EU die ook weer 'een verhaal nodig hebben'. Inmiddels is de politiek zelf een *soap opera* geworden, het volk is het publiek dat ongeduldig wacht op de volgende aflevering. De echte wereld is een spektakel en een verslavend feuilleton geworden voor de nieuwsjunks en geofende bingers. Tijd om een punt te zetten, en eens aan een ander, betekenisvoller verhaal te beginnen.



Film is uiteraard de perfecte kunstvorm om even uit je filterbubbel te stappen. Om je voor even te storten in een wereld die niet de jouwe is, even over de heg te kijken, van andere levens te proeven en daarmee je eigen leven te verrijken. Toch loopt u dan alsnog de kans om in een bubbel te geraken: een filmfilterbubbel. Wij zetten er vijf op een rij.

DOOR BEREND JAN BOCKTING

# FILMFILTERBUBBELS



SPIDER-MAN: HOMECOMING

## De blockbusterbubbel

Wie niet bovenmatig in film is geïnteresseerd en keurig volgens het landelijk gemiddelde tussen de één en twee keer per jaar de bioscoop bezoekt, zou zomaar kunnen denken dat het in de filmwereld niet draait om film, maar om records. De meeste bezoekers op de eerste dag. De meeste bezoekers in het eerste weekend. Het hoogste budget. De best bezochte komedie. De meeste verkochte kaartjes op de eerste dag van de voorverkoop van die ene *ladies night*. Het grootste en scherpste nieuwe scherm, een fonkelnieuwe rij verstelbare luxestoelen, de grootste explosie, de hardst gillende reclamecampagne, de meeste speakers, die – en dit moet u écht zelf horen om te geloven – tegenwoordig ook in het dak van uw filmzaal zijn verwerkt.

De films die steeds opnieuw nóg technisch perfecter draaien in de filmvertoningsfabrieken annex multiplexen worden gemaakt met dezelfde bigger-bolder-better-benadering. Sequels, aftakkingen, films verbonden via een gedeeld universum (het Marvel Cinematic Universe van Disney of het MonsterVerse van Warner): de multiplexfilm is vaker en vaker een verbeterde, grotere, glanzender, duurdere versie van de film die vorig jaar te zien was. Wist u trouwens dat Spiderman deze zomer voor de derde keer in vijftien jaar met een nieuwe acteur zijn spinnenkrachten opnieuw voor het eerst verkent?

Krijgt Steven Spielberg de komende jaren alsnog gelijk en implodeert deze vorm van cinema na een handvol kolossale flops op rij? Of verandert er niets en is het kapitalisme met zijn eeuwige expansie- en vernieuwingsdriften in de multiplexen al lang en breed tot een nieuwe kunstvorm getransformeerd?

Blockbusterauteur Michael Bay vertelde voorafgaand aan de release van de vierde *Transformers* dat hij niet andere megafilms, maar pretparken beschouwt als de echte concurrentie voor zijn virtuele 3D-IMAX-CGI-bewegingscinema – een interessante gedachte die wat mij betreft de komende jaren verder mag worden uitgedacht. Wist u trouwens dat *Transformers 5*, een van de beoogde pijlers van filmzomer 2017, met een budget van 260 miljoen dollar liefst 50 miljoen méér kostte dan deel 4?

## De undergroundbubbel

Hij doet het speels, maar de in Amsterdam opererende Amerikaanse programmeur Jeffrey Babcock vliegt er meteen vanaf de eerste zin van zijn filmbeschrijving met gestrekt been in: 'Here is a flick shot in a New York City that no longer exists, since it has been gentrified into oblivion.'

*Eat that*, Amerikaanse kutyppen.

Babcock beschrijft hier het Amerikaanse junkiedrama *The Panic in Needle Park* (1971), dat hij in juni vertoonde in zijn succesvolle 'ondergrondse' Cinemanita, het improvisatiebioscoopje in de kelder van het huiskamerachtige De Nieuwe Anita te Amsterdam. De film is een rauw-romantisch drama waarin Al Pacino schittert als verslaafde kruimeldief vóór zijn doorbraak met *The Godfather* (of in dat aanstekelijk kwaaiige Babcockiaans: 'before he was wrecked and glamorized by the Hollywood machine'). Destijds in Amerika kleinschalig uitgebracht, volgens IMDb alleen in New York en Los Angeles, en volgens Babcock 'ignored, probably because it was too real.'

Undergroundfilmvertoningen zijn er in heel Nederland, van Rotterdam (in Worm, met in juli onder meer een preview van het 'underground, trash + B-movie festival' BUT) tot Groningen (Kino Klandestino, niet bijzonder anti-establishment in zijn programmering, maar met vertoningen in een leeg zwembad en een paardenmanege wel in het bezit van een getalenteerde locatiescout). Maar nergens is het aanbod zo groot als in Amsterdam, met Babcock als bevoegen voorman.

De Amerikaan strijdt tijdens zijn informatief en bruisend ingeleide filmvertoningen op allerlei locaties in de hoofdstad, veelal gelieerd aan een (voormalige) krakersscène, al jaren tegen de heersende opvatting die cinema enkel als entertainment beschouwt. Alles de geest van de Amsterdamse tegencultuur van de jaren tachtig – de tijd waarin hij hier kwam wonen. En gentrificatie nog niet bestond.



THE PANIC IN NEEDLE PARK



## De Cinevillebubbel

Als we de filmhuisbubbel definiëren door de toegang die de Cinevillepas verschaft, tot 42 filmtheaters in het land waarmee u voor een vast bedrag per maand kunt *see what you can*, dan biedt deze bubbel filminhoudelijk in ieder geval veel variatie. Van het Disneyspektakel van *Star Wars* tot de radicale Mexicaanse tentakelseks in de recente Cineville-film-van-de-week *La región salvaje*. Het gevoel dat op deze manier alles te zien is, wordt zo'n beetje per week groter. Kijk bijvoorbeeld hoe filminstituut EYE, uiteraard verbonden aan Cineville, met het genre- en cultfilmprogramma Cinema Egzotik van Martin Koolhoven en Ronald Simons een tijdje terug ook nog een van de smakelijkste hapjes uit de hoofdstedelijke filmondergrond wegsnaaide.

Het bruist, in de filmhuizen. Je zou zelfs kunnen zeggen dat hier, meer nog dan in de multiplexen, te veel te zien is. Dat films geen kans krijgen om langzaam tot leven te komen, maar in een week of twee moeten slagen, omdat de volgende onder grote druk op een internationaal filmfestival aangeschafte titel ongeduldig staat te trappelen.

En dat terwijl deze films eigenlijk helemaal niet goed gedijen onder hype en gejaagdheid. *Nocturama* van Bertrand Bonello, *La mort de Louis XIV* van Albert Serra, *Homo Sapiens* van Nikolaus Geyrhalter, *L'amant double* van François Ozon, *Maudite poutine* van Karl Lemieux, *Aquarius* van Kleber Mendonça Filho en noem al die oneindig fascinerende en beloftevolle filmhuisfilms van deze zomer maar op: ze verdienen stuk voor stuk tijd, ruimte en aandacht om te worden gezien.

Maar dit is vooral, hoe je het ook bekijkt, een luxeprobleem. Het aanbod is gigantisch en de variatie groot, ook vergeleken met de ons omringende landen. Dat mag en moet worden gevierd.



LA REGIÓN SALVAJE

## De Netflixbubbel

Levensgevaarlijk, dat Netflix. En Videoland, Amazon Prime Video, Ziggo Movies & Series XL. We mogen van geluk spreken dat Hulu momenteel enkel streamt in Amerika, maar het kan nooit lang duren voor daar verandering in komt.

Het gevaar zit niet in het volkomen versnipperde aanbod van goede films en (vooral) series. Die versnippering brengt niemand in gevaar; het maakt het volgen van de beste kwaliteitstelevisie anno 2017 hooguit onoverzichtelijk en vooral tamelijk prijzig. Het vergt immers een Netflix-abonnement om op de hoogte te blijven van *House of Cards*, u moet naar Videoland voor de glorieuze terugkeer van *Twin Peaks*, naar Amazon Prime voor *American Gods* en *I Love Dick*, naar Ziggo voor *Game of Thrones* en u zult voorlopig, ahum, creatief moeten zijn om Hulu's uitmuntende *The Handmaid's Tale* te bekijken. Het kost, kortom, op dit moment de nodige moeite om binnen de streaming-bubble te blijven.

Het gevaar is ook niet de onvermijdelijke zwartgalligheid waarin u zich na vele kijkuren heeft gewenteld. Het nieuwe seizoen van *House of Cards* kan niet helemaal achterblijven bij Trumps presidentschap, David Lynch heeft nooit iets gehad met warme nostalgie en in *The*



THE HANDMAID'S TALE

*Handmaid's Tale*, naar Margaret Atwoods dystopische roman waarin vrouwen van al hun rechten zijn ontdaan, rest slechts het kleinste sprankje hoop. Helemaal goed: de beste seriële fictie durft verontrustend, hartverscheurend en genadeloos te zijn, en reflecteert simpelweg de tijd waarin we leven.

Het echte gevaar is de mogelijkheid dat de gevierde streamingdienst, gelijk al die andere mediabedrijven die ons gedrag proberen te sturen via een steeds omvangrijker netwerk van algoritmen, er op den duur voor zorgt dat we onze keuzevrijheid uitbesteden. In hoeverre wordt u nu al onbewust gemanipuleerd tot langer doorkijken dan u eigenlijk zou willen, omdat Netflix erop is ingericht direct de volgende aflevering te starten? Lees *Homo Deus* van de Israëlische filosoof-historicus Yuval Noah Harari en huiver: ook u, vrij mens, bent langzaam aan het transformeren tot slaaf van het streaminginfuus. Welke serie maakt ons wakker en geeft ons verdorie onze vrijheid terug?

## De Cannesbubbel

Wat als er een terroristische aanslag wordt gepleegd op een groot internationaal filmfestival en er de eerste uren alleen filmjournalisten beschikbaar zijn om de ramp te beschrijven? Ik erken het morbide karakter van deze gedachte, die nadrukkelijk niets met wensdenken te maken heeft, maar tijdens mijn laatste twee bezoeken aan het filmfestival van Cannes schoot -ie als vanzelf door mijn hoofd.

Er is geen filmfestival waar de buitenwereld zo buiten de deur blijft. Het gesprek van de dag kan dagen achtereen gaan over het gemak waarmee de nieuwe films van grote namen als Fatih Akin en Todd Haynes in de prestigieuze hoofdcompetitie belanden, terwijl het veel frissere en uitdagender werk van relatief minder bekende filmmakers als Valeska Grisebach en Sean Baker het moet doen met een plekje in een van de bijprogramma's - en daarmee met minder kans om hun verkwikkende cinema ook aan de wereld buiten de Cannesbubbel te laten zien.

Die bubbel, die cinema in ieder geval gedurende anderhalve week verheft tot een zaak van wereldbelang, lijkt niet door te prikken. En dat terwijl de buitenwereld harder op de deur klopt dan ooit. De kans op een aanslag werd dit jaar hopelijk verkleind door tientallen metaaldetectiepoortjes, inzet van nog meer patrouilles door zwaarbewapende militairen, camera's, anti-drone-geschut en wegafzettingen. Maar toch.

Festivalwerkelijkheid en buitenwereld botsten frontaal op elkaar toen voor aanvang van de persvoorstelling van Michel Hazanavicius' Jean-Luc Godard-biopic *Le redoutable* een onbeheerde tas in de bioscoopzaal werd ontdekt en het beveiligingspersoneel het voor de deur wachtende journaal uit de buurt probeerde te krijgen: "Évacuer, évacuer!" De Britse filmjournalist Nick James van *Sight & Sound* legde de vinger op de zere plek: het viel hem op dat niemand om hem heen in beweging kwam toen de beveiligers iedereen wegstuurden. 'Het gevoel dat men recht had om hier in de rij te staan was verbazingwekkend', schreef hij. 'Enkelen joelden zelfs naar de beveiliging. Wellicht geloven critici alleen in explosies op het doek.'



**Dankzij digitale technieken krijgt de neurowetenschap steeds beter grip op de werking van het brein. Maar ondertussen raken we dankzij digitale media langzaam maar zeker de grip op ons zelf kwijt. Ons zelfbeeld relateert niet meer aan de wereld, maar alleen nog aan onze selfies.** DOOR PATRICIA PISTERS

Het zelfbeeld van de selfie

# VASTLOPEN IN EXTREME SELFIES

Het idee van subjectiviteit en de constructie van een zelfbeeld worden al eeuwen bestudeerd door filosofen, wetenschappers en kunstenaars. Toch zijn geen definitieve antwoorden op de mysteries van het 'jezelf kennen'. Een klassieke manier om je een zelfbeeld eigen te maken, is de reflectie in een spiegel. Maar zoals de tragedie van Narcissus laat zien, komt ons spiegelbeeld niet altijd overeen met ons innerlijke zelfbeeld, en miskenning en vervreemding zijn onderdeel van dit proces.

Ook filmmakers hebben deze vraag op veel manieren benaderd. Het meest sprekende voorbeeld is waarschijnlijk Andrei Tarkovski's *The Mirror* (1975), waarin een jonge moeder zichzelf weerspiegeld ziet als oude vrouw. Zo stelt de film de vraag wat de tijd doet met ons zelfbeeld en stelt het de vervreemding van het zelf aan de orde. Maar de temporele metafysica van Tarkovski ('Wie zijn we in de loop van de tijd?') is inmiddels vervormd tot iets anders.

We leven in een selfiecultuur waarin we constant worden uitgenodigd om zelfbeelden te produceren en verspreiden. Het heeft een collectief narcisme normaal gemaakt, waardoor het een stuk lastiger is geworden om op te vallen. Wat heeft geleid tot 'extreme selfies' die 'Ik ben er!' schreeuwen, ondanks het reële gevaar voor de maker. Selfie-makers vallen uit boten, lopen in ravijnen, worden aangereden door auto's en treinen, en dat loopt lang niet altijd goed af.

Ik wil het hier hebben over een andere vorm van 'extreme selfie'. Niet zozeer gericht op de groteske fysieke waaghalzerij die de selfie-cultuur aanmoedigt, maar juist op de diepe psychologische effecten ervan. De selfie creëert zijn eigen logica, en werkt op het brein in via een krachtige feedbackloop: we maken beelden van onszelf, en door te kijken naar die beelden hebben ze invloed op ons zelfbeeld, en daar maken we weer beelden van, enzovoort. Dit principe wordt mooi geïllustreerd in Esther Goulds *A Strange Love Affair with Ego*.

De selfie komt voort uit videotecnologie, een medium dat zich dankzij de directe feedback die het geeft bij uitstek leent voor het zelfportret – vandaar dat Rosalind Krauss video 'inherent narcistisch' noemde. Digitale beelden lijken nog sterker verbonden met onze innerlijke zelfbeelden, in de zin dat het digitale een diepere (of directere) band heeft met onze neurologie (zie Deleuze: het brein is een scherm). Onze huidige selfiecultuur kan dus gezien worden als een extreme vorm van dit narcistische medium.

## De egotunnel

De Duitse filosoof Thomas Metzinger betoogt in zijn boek *De egotunnel* dat het zelf niet bestaat als statisch gegeven, maar een proces is waarin we ons zelfgevoel continu vormen en hervormen. Ons innerlijke beeld van onszelf (ons zelf-model) wordt voortdurend opnieuw geproduceerd doordat we een 'tunnel door de realiteit' boren, de ego-tunnel. Mij gaat het niet zozeer om het normale functioneren daarvan, maar juist om de scheuren in de tunnel, in een situatie waarin de realiteit waar hij doorheen gaat een media-realistie is geworden.

In *A Strange Love Affair with Ego* onderzoekt Gould de vraag van het zelf via haar eigen relatie tot haar oudere zus Rowan, die een narcistische persoonlijkheidsstoornis had en zelfmoord pleegde. Gould volgt in de film verschillende meisjes in hun zoektocht naar hun identiteit en vermengt die verhaallijnen met (geschreven) herinneringen en gedachten in een virtuele dialoog met haar zus. De film toont hoe het in stand houden van deze zelfbeelden kan verworden tot een hels proces wanneer het ego zwemt in een zee van vrijheid, waarin je zelf verantwoordelijk bent voor je eigen productie en introspectie volledig uitwendig plaatsvindt.

In de hedendaagse mediacultuur kunnen we de vraag 'Wie ben ik?' schijnbaar alleen beantwoorden met spektakel, beeld, likes en kijkcijfers. Het is vergelijkbaar met wat we zien in 'Nosedive', de eerste aflevering van het recente derde seizoen van de serie *Black Mirror*. Daarin wordt een wereld geschetst waarin de maatschappij is georganiseerd aan de hand van beoordelingen. Het optimaliseren van je zelf lijkt in de digitale cultuur een burgerplicht te zijn geworden, waartoe wordt opgeroepen via slogans als "Drie stappen naar een betere versie van jezelf", "Geef jezelf een *performance review*" en "Lifehack je hersens". Wees je eigen meesterwerk.

## Raadmachines

Uiteraard zijn zelfvertrouwen en eigenwaarde noodzakelijke voorwaarden voor een gezonde persoonlijkheid. Er is niets mis met dit primaire narcisme; we hebben het nodig om ons goed te voelen over onszelf en een stabiel innerlijk zelfbeeld te creëren. Maar wanneer verandert dit zelfvertrouwen in een pathologisch zelfbeeld?

Onze lichamen worden continu gebombardeerd met sensaties en onze hersenen moet omgaan met die chaotische, vaak onzekere

## 37 jaar alternatieve realiteit

**Sinds de oprichting van de Filmkrant zijn er vele films gemaakt over alternatieve feiten en filterbubbels. Een greep.**

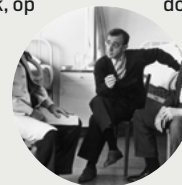
### 1980 Der Preis fürs Überleben

**Hans Noever** | Het openingsartikel van de allereerste Filmkrant draaide om deze Duitse thriller van de aan de Neue Deutsche Film gelieerde regisseur Hans Noever, een van de oprichters van het Filmverlag der Autoren. Hij baseerde zijn film, zoals meer van zijn werk, op twee krantenknipsels, maar gaat ruimschoots aan de haal met de realiteit.



### 1983 Zelig

**Woody Allen** | In zijn fake documentaire over de meesterimitator Leonard Zelig neemt Woody Allen een voorsprong op de truc die met *Forrest Gump* een decennium later zou worden geperfectioneerd: hij plaatst zijn hoofdpersoon door slimme manipulatie van archiefbeelden tegenover historische figuren als acteur James Cagney, Hitler, Goebbels, Göring en schrijver F. Scott Fitzgerald.







A STRANGE LOVE AFFAIR WITH EGO

input. Recent neurowetenschappelijk onderzoek wijst uit dat we dit doen door continu voorspellingen te doen, inschattingen over wat de oorsprong van de binnenkomende signalen zou kunnen zijn. In zijn recente boek *Surfing Uncertainty* zette filosoof en cognitiewetenschapper Andy Clark dat proces uiteen. Hij stelt: 'We zijn geen cognitieve couch potatoes die wachten op het volgende stukje input, maar proactieve 'voorspel-veelvratens', gokmachines die continu vechten om een voorsprong te houden door te surfen op de binnenkomende golven van zintuiglijke stimulering.'

Films als *A Strange Love Affair with Ego* tonen dat de omgeving waaruit het zelf zijn signalen krijgt, inmiddels extreem zelfreflexief is geworden. We leven in een wereld waarin iedereen zijn eigen producent is, zijn eigen kapitaal, en waarin het zelf constant updates krijgt. Daarom maken we continu beelden van de perfecte versie van het zelf, en die beelden worden op hun beurt feedback op het zelf. Op sociale media krijgen we onze zelfbeelden en mogelijke identiteiten telkens weer opnieuw voorgeschoteld. De film vraagt wat dit voor effect heeft op ons zelfgevoel.

Het feit dat we geen spiegelbeelden meer krijgen voorgeschoteld van onze eigen duistere kant, of van onze ouders, komt voort uit de individualisering die werd ingezet in de jaren zestig. Dat we ons bevrijd hebben van het spiegelbeeld van onze ouders en de bijbehorende vaststaande positie in de maatschappij, biedt enorme voordelen, zeker voor wie in een slechte positie wordt geboren. Er is een grotere vrijheid om je eigen zelfbeeld te creëren. De keerzijde van die medaille is dat we van het ene naar het andere spiegelbeeld zappen (veelal ge-

stuurd door de commerciële krachten van lifestyle-consumptie), en dat het moeilijker wordt om een gezonde relatie te behouden met ons eigen zelfbeeld. In een zee van vrijheid ligt eenzaamheid op de loer.

### Waanbeelden

Zo gaan we die vreemde liefdesverhouding met onze ego's aan. De film toont dat achter al die beelden van onszelf die we online de wereld in slingeren, een authentieke en uiterst breekbare zoektocht schuilgaat. Het feit dat we vrij zijn (of die illusie hebben) om te worden wie we willen zijn, creëert een enorme druk om de beste te worden. Het wordt steeds moeilijker om een middenweg te vinden tussen de extremen van een megalomaan uitvergroot zelfgevoel en een minderwaardig zelfgevoel.

In deze fragiele, onzekere toestand krijgt de voorspellende werking van ons brein een keerzijde. De voorspellingen kunnen uit de hand lopen en leiden tot waanbeelden en hallucinaties – zoals bij Rowan: de film laat zien hoe zij ervan overtuigd was dat Madonna stapelverliefd op haar was. Het toont ook dat waarneming en cognitie niet zo los staan van elkaar als we ooit dachten: wat we weten en hoe we denken beïnvloeden onze waarneming, die op haar beurt onze gedachten en kennis kleurt. Dat kan extreme gevolgen hebben: als je vast komt te zitten in deze feedbackloop, raak je het vermogen kwijt om je te verbinden, niet alleen met anderen maar ook met je zelf.

**Patricia Pisters** IS HOOGLERAAR MEDIAWETENSCHAPPEN AAN DE UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM EN WERKT AAN EEN BOEK OVER CINEMA, WAANZIN EN PSYCHOPATHOLOGIE IN MEDIA EN CULTUUR

### 1985 Back to the Future

**Robert Zemeckis** | Tiener Marty McFly (Michael J. Fox) dreigt zelf een 'alternative fact' te worden wanneer hij terug in de tijd reist en de relatie van zijn ouders op het spel zet... doordat zijn moeder verliefd op hem wordt. Ondanks dat incestueuze uitgangspunt werd de film zo'n hit dat er twee vervolgen kwamen, waarin zich dankzij nog meer tijdreizen nog meer alternatieve realiteiten ontsponnen.



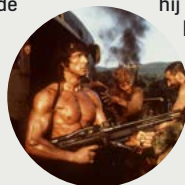
### 1985 Sans toit ni loi

**Agnès Varda** | Het lichaam van een jonge vrouw wordt gevonden in een greppel, dood gevoren. Varda spreekt ons in voice-over toe over dit meisje "van wie ze zelf ook niets weet". Via documentaire-achtige interviews en gefinancierde flashbacks reconstrueert de film de laatste weken in het leven van deze vagebond, een verzameling elkaar versterkend of juist botsende feiten die pas samen betekenis krijgen.



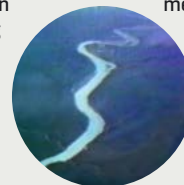
### 1985 Rambo: First Blood Part II

**George P. Cosmatos** | In het taai eerste deel van deze actiefanchise was commando John Rambo nog op de vlucht voor zijn eigen overheid. Maar in deze eerste van in totaal drie vervolgfيلمs mag hij terug naar het Vietnam waar hij als gebroken veteraan vandaan kwam, om eigenhandig alsnog de Vietnamoorlog te winnen.



### 1988 He shang/River Elegy

**Diverse makers** | Deze zesdelige televisiedocumentaire deed iets dat in China in 1988 eigenlijk niet kon: openlijk kritiek leveren op het eigen land. De serie kwam voort uit de energie van de studentenprotesten, en de ophef rond de documentaires wakkerde die vlam verder aan, totdat men een jaar later op het Tiananmen-plein tegenover de tanks stond.







## Highlights juli-augustus 2017



### A Space Odyssey (70mm)

Gloednieuwe 70mm-kopie met DTS-geluid van Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey*, zo scherp als de meester hem bedoeld heeft. Kubrick perfectioneerde destijds elk detail van zijn beeldschone vertelling over de oorsprong van de mens en de opstand van een zelfdenkende computer die de bemanning van een ruimteschip gijzelt. De Oscarwinnende, gerestaureerde film is volgend jaar vijftig jaar oud.

**Vanaf 1 juli**

### Eyeshadow: Submarine & Moon Tapes

Eyeshadow selecteert elke maand coole, eigenzinnige moderne klassiekers met eigen smoel met na afloop live-shows die zijn toegesneden op de film. Deze maand: *Submarine* en een optreden van Moon Tapes.

**29 juli**

### L'amant double (François Ozon)

Erotische thriller over een Parijsienne die een affaire begint met haar psychiater en ontdekt dat hij veel voor haar verborgen houdt. Ozons nieuwste stilistische hoogstandje draaide in de competitie van Cannes.

**Vanaf 3 augustus**

### Tentoonstelling en filmprogramma Martin Scorsese The Exhibiton

Martin Scorsese (1942), de regisseur van klassiekers als *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *Hugo* en *The Wolf of Wall Street*, heeft in de loop van de tijd een uniek filmisch handschrift ontwikkeld. De relaties van zijn personages – vaak met hoofdrollen voor soulmates Robert De Niro en Leonardo DiCaprio – zijn getekend door wantrouwen, angst en verraad. Geweld speelt een grote rol, net als de zoektocht naar spiritualiteit. Deze eerste tentoonstelling die volledig aan Scorsese is gewijd, geeft inzicht in zijn werk en leven en presenteert een groot aantal filmfragmenten, tezamen met ruim 400 objecten en documenten uit de privécollecties van Martin Scorsese en Robert De Niro.

**25 mei t/m 3 september**



# Nu in het filmtheater.

# Nu bij jou thuis.

## picl

De beste selectie, het nieuwste aanbod:  
met Picl bekijk je nu de films van de filmtheaters.  
Waar en wanneer je maar wilt.

Zin in film? Ga naar [Picl.nl](http://Picl.nl)

**'The gift of a good liar is making people believe you lack a talent for lying.'**

— Frank Underwood

DOOR MIKLÓS KISS

# ONBETROUWBARE FILMS EN 'POST-TRUTH' REALITEIT

Het afschilderen van politici als onbetrouwbaar en leugenachtig is niets nieuws. Kevin Spaceys personage Frank Underwood uit de Netflix-serie *House of Cards* laat een schoolvoorbeeld zien van strategisch liegen, ook wel bekend als 'politiek'.

Interessanter wordt het wanneer die onbetrouwbaarheid geen eigenschap van een personage is, maar een narratieve strategie, zoals in M. Night Shyamalans *The Sixth Sense* (1999). Niemand in de film liegt; we worden misleid door de wijze waarop de gebeurtenissen worden getoond, waarbij cruciale informatie wordt achtergehouden.

Het krachtige effect van dit soort plotwendingen heeft misschien ook indirecte gevolgen voor onze blik op (en vertrouwen in) het audiovisuele. De plotselinge onthulling van een tot dan toe verborgen realiteit confronteert ons met de kwetsbaarheid van onze eigen psychologie en ethiek: onze waarneming bestaat uit simplificaties en wordt gekleurd door vooroordelen en vooringenomenheid waar we maar al te vaak koppig aan vasthouden. Onbetrouwbare cinematografische verteltechnieken buiten enkele van de meest basale menselijke eigenschappen uit, zoals wat psychologen het 'begineffect' noemen: informatie die als eerste wordt gepresenteerd heeft een sterkere impact op onze inschattingen, en creëert een primaire mening die we niet zo snel loslaten.

Het besef dat we in de val van een verhaal zijn gelopen, dat we misleid zijn, hoeft echter niet noodzakelijkerwijs te frustreren. Integendeel: het kan ook leiden tot kritische reflectie. We oefenen er essentiële vaardigheden mee, zoals het innemen van een ander perspectief en tegenwicht bieden aan stereotypen en vooroordelen. En het kan ons bewuster maken van hoe slim en verraderlijk verhalen kunnen worden verteld. In de meeste gevallen zijn dit soort 'artefact-emoities' – zoals de bewondering die kijkers voelen voor een vertelling die hen te slim af is – de basis van het succes van onbetrouwbare films.

De confrontatie met de relativiteit van feiten in verhalen zou er niet toe moeten leiden dat we gaan denken dat elke waarheid relatief is, of dat we de waarde van eerlijkheid in het echte leven gaan betwijfelen. Net zomin moet onze blootstelling aan onbetrouwbare vertellingen en hun vernuftig verstopte waarheden ons reden geven tot paranoia of apathie. Filmische onbetrouwbaarheid kan juist een veilige speelplaats zijn waar we de voelsprietten ontwikkelen die we in het dagelijks leven steeds harder nodig hebben.

Het vermogen om bijvoorbeeld onderscheid te maken tussen de psychologische strategieën van moedwillige leugenaars (zoals Roger 'Verbal' Kint in *The Usual Suspects*) en de onbewuste onwaarheden van personages met mentale beperkingen (zoals Leonard Shelby in *Memento*). Of tussen vertellingen die expliciet liegen (zoals *Stage Fright* van Alfred Hitchcock) of slechts misleiden (Ron Howards *A Beautiful Mind*).

Dit soort vaardigheden wordt cruciaal wanneer we onderscheid moeten maken tussen politieke charlatans en onverbeterlijke leugenaars (de namen zijn afhankelijk van uw ideologische bubbel...). Of tussen propagandistisch 'fake news' en de artikelen van onkritische of zelfs gehersenspoelde journalisten: het verschil tussen enerzijds het



moedwillig verdraaien van de werkelijkheid, vaak met politiek-economische motieven, en anderzijds een onbewuste leugen als onschuldige gevolg van een verkeerd geïnformeerde bron.

Zo kunnen deze films ons een culturele intelligentie bijbrengen waarmee we manipulatie scherper leren waarnemen en onderscheiden, en onze bubbels van vervormde zekerheid kunnen doorbreken. Hopelijk kunnen we vervolgens iets beter omgaan met de 'post-truth' en 'alternative facts' in onze zogenaamde 'realiteit'.





**Egocentrische huis-tuin-en-keukenproblematiek domineert vaderlandse komedies, en heeft zelfs de serieuzere Nederlandse speelfilm in zijn greep. Dat ondermijnt een kritische blik op urgente publieke thema's.**

DOOR KARIN WOLFS

# NAVELSTAREN OP EEN BED VIOLEN

Een vrouw die opkrabbelt na haar scheiding (*Soof 2*), vrijgezellen op zoek naar de ware (*Rokjesdag*), twee puppies op zoek naar verloren spulletjes (*Woezel en Pip*), de persoonlijke beproevingen van een diepgelovige kweker in de jaren vijftig (*Knielen op een bed violen*) en een Curaçaose hosselaar die onderduikt bij familie in Rotterdam (*Bon Bini Holland*). Ziedaar de top 5 van de Nederlandse speelfilms van het afgelopen jaar – tenminste, als je bezoekcijfers als graadmeter neemt. Net als de top 20 wordt die gedomineerd door (romantische) komedies, gevolgd door boekverfilmingen en kinderfilms.

Het Nederland dat ons in die komedies wordt voorgeschoteld, is een sentimentele versie van de werkelijkheid, bevolkt door een hoofdzakelijk witte, welgestelde midden- of bovenklasse, waar altijd wel iemand een coole oldtimer rijdt of rondfietst met een nostalgisch ogend kratje aan het stuur. Bloemen, kaarsen, vuurkorf, restaurant of markt zijn er nooit ver weg, de mensheid is er verdeeld in beauties en nerds,



wINNERS en losers. Vrouwen worden op hun uiterlijk gekeurd en voor mannelijke klungels ligt een handboek met versiertips klaar. Mensen met een tintje geven in bijrollen of als figurant de witte hoofdpersonages 'swagger', een aura van een werelds persoon met interraciale connecties, of dienen als vehikel voor etnische grapjes. *Bon Bini Holland* is de uitzondering die de regel bevestigt, door op iederéén absurde culturele stereotyperingen toe te passen, maar ze desondanks in stand houdt als maatstaf om anderen te bezien.

Misschien wel het meest geestdodend is de allesoverheersende ironie, die als pleister camoufleert wat pijnlijk is, in plaats van verholen taboes bloot te leggen. Geen probleem zo groot of het valt wel weer weg te shoppen, af te knuffelen of met een tegeltjeswijsheid te relativeren.

Als de moderne wereld al bestaat, is dat als achtergrondruis of terloopse constatering over glutenvrij brood en drukke agenda's. De wereld in de Nederlandse film is gekuist van klimaatproblemen, ge-vrijwaard van het immigratievraagstuk, van polarisering en extremisme, van EU-crisis, oprukkende controlestaat, populisme, haperende markteconomie en groeiende ongelijkheid. En als een personage (in *Brasserie Valentijn*) er bij wijze van uitzondering toch over begint, worden haar zorgen weggezet als groteske overdrijving, onaantrekkelijk zelfmedelijden en rap uit te bannen vorm van zwartkijkerij. De wereld is nu eenmaal niet te redden: dus red jezelf en vind liefde.

## Onderscheid

Die huis-tuin-en-keukenbenadering heeft niet alleen de romcom in zijn greep, maar ook het gros van de serieuzere Nederlandse bioscoopfilms: dialooggedreven drama dat draait om een richtingloos ik, getroebleerde familieverhoudingen, ziekte en dood of andere particuliere beslommingen. Zie recente titels als *Waterboys* (een feelgood-vader-zoondrama met een komische noot in een knus Edin-burghs hotel), *Quality Time* (een absurde komedie over jongemannen die worstelen met familiebanden en relaties) of *Broers* (een drama over een jongere broer in de schaduw van zijn oudere broer, deels gesitueerd op een geromantiseerd Frans platteland). Het tragikomische familiedrama *Monk* opent met een scène waarin een hypochonderende puber – door zijn zus steevast voor 'freak' uitgemaakt – de huisarts voor de zoveelste keer verveelt met een ingebeeld probleem.

In Nederlandse kinderfilms was het de afgelopen jaren bon ton te verkondigen dat het niet erg is om 'anders' te zijn. Die ontkenning onderstreept keer op keer dat er wel degelijk onderscheid wordt gemaakt tussen 'de norm' en wat daarvan afwijkt. Als een underdog al een hoofdrol krijgt in een Nederlandse film, is het als door de goegemeente geaccepteerd slachtoffercliché.

## Vlucht inwaarts

Kortom: het is veilig filmkijken in Nederland. Met zijn overdreven aandacht voor louter particulier drama hypochondert de Nederlandse film zich ziek. Het herkauwt bestaande verhalen uit boeken, aapt buitenlandse films of stijlen na en herhaalt braaf maatschappelijke conventies. Terwijl er zoveel urgente thema's zijn die schreeuwen om een subversieve blik waaraan wij onze geest kunnen scherpen. Hoe kan het dat Nederlandse filmmakers die mogelijkheden onbenut laten?

Dat heeft allereerst te maken met onze geïndividualiseerde samenleving, die ons persoonlijk verantwoordelijk stelt voor ons eigen geluk, terwijl de 'grote' ontwikkelingen, die elkaar steeds sneller opvolgen, ons ongrijpbaarder en onontkoombaar voorkomen. Daardoor trekken mensen zich terug op hun eigen huiselijke vierkante meters

### 1988 *The Thin Red Line*

**Erroll Morris** | 1988 was een goed jaar voor documentaires met een directe invloed in de realiteit: ook in Amerika kreeg een filmmaker iets ongehoords gedaan. Al gaat het daar – hoe passend – niet om de massa, maar een individu. Dankzij het diepgravend onderzoek van voormalige privé-detective Morris werd een onterecht voor moord veroordeelde man in Texas uiteindelijk alsnog vrijgelaten.



### 1988 *A Short Film About Killing*

**Krzysztof Kieslowski** | En ook fictie kon er wat van destijds: in Polen werd mede dankzij Kieslowski's hardvochtige filmpleidooi uiteindelijk de doodstraf een halt toegeroepen. De sadistische twintiger Jacek pleegt, schijnbaar zonder enige reden, een brute moord op een taxichauffeur – door Kieslowski in schokkend detail vastgelegd. Even gedetailleerd toont hij vervolgens de moord die de staat pleegt op de ter dood veroordeelde Jacek.



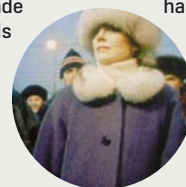
### 1991 *JFK*

**Oliver Stone** | In de jaren negentig noemden we nepnieuws nog vaak een 'conspiracy theory'. Zie ook: tv-serie *The X-Files*. Regisseur Oliver Stone stort zich in dit epos op de moeder aller paranoïde theorieën, rondom de moord op president John F. Kennedy. Stone zelf noemde zijn film een 'contra-mythe', als tegenwicht tegen de 'officiële mythe' over de toedracht van de aanslag.



### 1993 *D'est*

**Chantal Akerman** | Kort na het opheffen van het IJzeren Gordijn reisde Chantal Akerman door de voormalige Sovjetstaten in Oost-Europa, om een wereld vast te leggen die korte erna zou zijn verdwenen. Zonder tekst of context toont ze haar beelden, die vooral een wereld van eindeloos wachten ontsluiten.



om te vluchten in vermaak dat niet confronteert maar helpt geruststellen, vergeten en weggijken. Filmmakers lopen in een dubbele fuik, omdat zij met hun naar binnen gekeerde blik ook nog eens tegemoet lijken te komen aan de (veronderstelde) wensen van het publiek.

Cultuurfilosoof Thijs Lijster noemt dat 'de grote vlucht inwaarts' in zijn gelijknamige essaybundel uit 2016. Maar hij laat daarin ook zien dat het een misvatting is te denken dat grote idealen overbodig zijn, en dat gemeenschappelijke belangen als kunst en cultuur verwaarloosd worden wanneer we ze overlaten aan de markt, die niet het algemeen belang maar winstmaximalisatie dient.

### Cijferfetisjisme

Om film als cultuurogoed te dienen, werd begin jaren tachtig een publiek-private samenwerking opgetuigd: het Nederlands Filmfonds. Daarin adviseerden externe deskundigen uit de filmsector het fondsbestuur onafhankelijk over de kwaliteit van filmplannen, om staatscensuur te voorkomen. Die samenwerkingsvorm is de laatste jaren uitgehold door een toegenomen nadruk op commercie en cijfers, met een epidemie aan hantentitels tot gevolg. De bijbehorende hang naar succes leidt tot zelfcensuur, risicomijdend gedrag en vertrouwen op beproefde formules.

Grotere publieksfilms kunnen tegenwoordig aanspraak maken op 'automatische' bijdragen. De inhoud is irrelevant, zolang het maar marktaandeel, bezoeker cijfers of economische activiteit oplevert. Daarnaast turft het Filmfonds monter het aantal festivalselecties, terwijl die steeds minder zeggen over de inhoudelijke zeggingskracht van de geselecteerde films (zoals ook Thomas Elsaesser beargumenteert; zie pagina 32). Hoe cijferfetisjisme de filmsector heeft besmet blijkt bijvoorbeeld ook uit de door het Netwerk Scenarioschrijvers ingestelde 'gouden pen' waarmee onlangs *De club van Sinterklaas & geblaf op de pakjesboot* werd bekroond. De prijs van de vakvereniging – voor elke filmscenarist wiens werk meer dan 100.000 bezoekers trekt – levert zo een bijdrage aan het valideren van *n'importe quoi*, zolang de kassa maar rinkelt.

Een ander gevolg van het reduceren van film tot koopwaar is dat die zich richt op de grootste gemene deler – de mainstream – en dat minderheidsopvattingen uit het zicht verdwijnen. Dat werkt vernieuwing tegen en ondermijnt het kritisch vermogen van de sector, en in diens verlengde: dat van onze samenleving.

Anderzijds is de overheidsbemoeienis toegenomen voor de films die nog wel als artistiek te boek staan, maar die als kinderen van een mindere god onder curatele staan in bevoogdende begeleidingstrajecten, terwijl de inhoudelijke discussie over wat die bevoogding inhoudt verstomt. Stapsgewijs is de externe adviescommissie ingeruild voor het unisono oordeel van een consultant in dienst en onder controle van het Filmfonds; een veredelde ambtenaar die uitmaakt wat de subsidieverdelende overheid wel en niet bevalt.

In de adviezen van die consultant staan nogal wat ongemotiveerde waardeoordelen, vermomd als feitelijke vaststelling. Zoals: 'alleenstaande moeder worstelt zichtbaar met haar bestaan' wat een 'invoelbaar onderwerp' wordt gevonden, of 'de meeste karakters komen onsympathiek over' zonder te beargumenteren waarom dat wordt gevonden of waarom dat goed of slecht zou zijn. In dergelijke waardeoordelen zitten impliciete aannames verstopt over maatschappelijke en filmische conventies, waarbij de consultant er kennelijk van uitgaat

dat makers die conventies delen. Dat staat een inhoudelijke discussie erover in de weg. Een slordig gemotiveerd 'deskundig' advies van een overheid die exclusief over kunstprojecten oordeelt, dreigt zo te verworden tot machtswoord dat enkel de status quo bevestigt.

Van dienaar van de vrije filmkunst ontwikkelt het Filmfonds zich zo – met een totaaloordeel over inhoud, uitbreng en soms zelfs cast – in de richting van een staatsfilmbureau zoals dat in China op onuitgesproken zelfcensuur drijft. Zo'n fonds is niet dienstbaar aan de makers; de makers zijn dienstbaar aan het fonds. Een mooie illustratie daarvan is te vinden in het beleidsplan van het Nederlands Filmfonds voor 2017-2020, dat is opgesierd met complimenten over de zegeningen van zijn eigen financiële regelingen, waarnaar is gehengeld onder de van het fonds afhankelijke subsidieontvangers. Juist in dat hengen sippelt door hoe het Filmfonds met zijn gebrek aan inhoudelijke legitimiteit worstelt.



### Boeren, burgers, buitenlui

Film ontleent zijn maatschappelijke waarde niet aan het aantal bezoekers, maar aan zijn niet-meetbare artistieke vermogens om ons wakker te schudden, in het gezicht te slaan en bewust te maken van de wereld waarin wij leven. Niet door enkel braafjes te reflecteren op beelden waarmee we in reclame en talkshows al worden doodgegooid, maar door een alternatief te bieden. Juist nu anderen dat nalaten.

Maar dat lukt pas als makers zich bewust zijn van het systeem waarin ze functioneren, zodat ze zich daar kritisch toe kunnen verhouden en eruit kunnen ontsnappen. Dat geldt uiteraard ook voor de filmjournalistiek, die dat systeem meer in haar recensies zou kunnen betrekken, of een persbericht over marktaandeel zou kunnen aangrijpen voor een debat over kwaliteit in tijden van cijferfetisjisme.

Omdat vernieuwing zelden van de gesettelde bovenkant komt, maar van onderaf, zou het misschien ook helpen wanneer het schrijftafelengagement van witte, welgestelde, uit de grachtengordel afkomstige makers plaatsmaakt voor burgers, boeren en buitenlui die kunnen bogen op eigen ervaringen en visuele vertelvormen van buiten de mainstream-middelmaat. En die ons – allen inwoners van Nederland, maar ieder 'anders' in onze individualiteit – trakteren op onvoorstelbaar ongerijmde, subversieve speelfilms die zowel ons begrip van de realiteit als onze verbeelding tarten. ➡

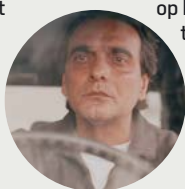
### 1993 Groundhog Day

**Harold Ramis** | Ook een zwartgallige weerman kan *fake news* maken, blijkt als de door Bill Murray gespeelde Phil Connors een dag die hij haat keer op keer opnieuw moet doorleven. Met elke herhaling krijgt hij nieuwe *alternative facts* over de mensen om hem heen en wordt hij verder uit zijn *filter bubble* gedwongen.



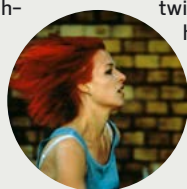
### 1997 Taste of Cherry

**Abbas Kiarostami** | Met zijn stoffige jeep als rijdende filterbubbel om zich heen rijdt meneer Badii door Teheran, op zoek naar iemand die hem wil helpen zelfmoord te plegen. Zijn passagiers proberen hem met hun alternatieve visies op leven en dood op andere gedachten te brengen. En in het beroemde slot van de film doorbreekt Kiarostami vervolgens de fictiebubbel die hijzelf zo zorgvuldig creëerde.



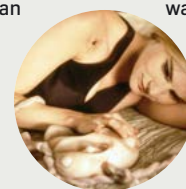
### 1998 Lola rennt

**Tom Tykwer** | Even goed geïnspireerd door Krzysztof Kieslowski's *Blind Chance* als door de beste Hollywood-actie introduceert Tom Tykwer misschien wel voor het eerst de logica van een videogame in de cinema. Lola heeft precies twintig minuten om het hachje van haar vriendje te redden. Game over? Gewoon nog een keer proberen.



### 1999 eXistenZ

**David Cronenberg** | In hetzelfde jaar dat *The Matrix* uitkwam, ging David Cronenberg nog veel rücksichtsloser 'down the rabbit hole' met dit Droste-effect van een virtuele wereld binnen een virtuele wereld binnen een virtuele wereld, waar de maker van al die werelden dan weer haar weg in (of uit) moet zien te vinden.





In 2016 riep de Oxford Dictionary 'post-truth' uit tot woord van 2016: een beschrijving van de situatie waarin 'objectieve feiten minder van invloed zijn op de vorming van de publieke opinie dan een beroep op emotie en persoonlijke overtuigingen'. Een definitie die opvallend veel gemeen heeft met de vorm van de Netflix-documentaire *Casting JonBenet*.

DOOR SACHA GERTSIK

# TEKEN DES TIJDS

In de nacht van 25 op 26 december 1996 werd het zesjarige schoonheidskoninginnetje JonBenet Ramsey vermoord. Gewurgd en met een ingeslagen schedel werd ze teruggevonden in de kelder van haar ouderlijk huis. Nog altijd is de moord onopgelost. Maar daar gaat het Kitty Green in haar documentaire *Casting JonBenet* niet om.

Net als in haar korte film *The Face of Ukraine: Casting Oksana Baiul* (2015) zet Green een casting op voor de rollen van de (mogelijke) hoofdrolspelers in dit drama, waaronder de vader, de moeder, de broer en uiteraard JonBenet zelf. Dit doet ze in Boulder, de plek waar deze gruwelijke misdaad zich afspeelde. Hierdoor hebben (of voelen) de mensen die op de casting afkomen stuk voor stuk een persoonlijke band met de moord op JonBenet. Al snel wordt duidelijk dat Green wil onderzoeken hoe persoonlijke waarheden gevormd worden bij de afwezigheid van feiten. Tijdens de castings en de door de gecasten acteurs nagespeelde scènes, die het overgrote deel van de film beslaan, ontploft zich een caleidoscopische verzameling aan persoonlijke interpretaties van deze zaak, altijd sterk beïnvloed door de achtergronden van de acteurs zelf.

Voor sommige kijkers zal *Casting JonBenet* slechts ten dele aanvoelen als een documentaire. Zij zijn dan in goed gezelschap: jarenlang sloot de Academy voor haar Oscar-uitreikingen stelselmatig documentaires uit die afwijkend waren in vorm. Maar de afgelopen jaren is er een ommezwaai gaande. Steeds vaker worden films die het aandurven om de constructie van de film en het filmmaken niet te verbergen breed gevierd.

Opvallend is dat binnen deze documentaires de inscenering van al dan niet waargebeurde feiten steeds vaker een rol speelt. Zo verbeelden in Alma Har'els poëtische *Bombay Beach* de door de hoofdpersonages zelf uitgevoerde dansen hun problemen en potentiële bevrijding; worden in Sarah Polleys *Stories We Tell* (2012) echte en nagespeelde familievideos door elkaar gebruikt om de constructie van ervaringen en herinneringen te benadrukken; en liet Joshua Oppenheimer in *The Act of Killing* (2012) beulen die schuldig waren aan de anti-communistische zuiveringen in het Indonesië van de jaren zestig tot nieuwe inzichten komen door henzelf hun gruwelijke daden te laten naspelen.

Zoals de Amerikaanse filmcriticus en -theoreticus Bill Nichols schreef: nieuwe vormen van representatie komen op, omdat ze meer in overeenstemming zijn met de huidige staat van de maatschappij. Wellicht is de vorm van documentaire waar *Casting JonBenet* een voorbeeld van is zo in opkomst, omdat de filmgeletterdheid van het publiek steeds verder groeit. Wat vroeger mogelijk te verwarrend zou zijn geweest om tot interessante interpretatie te leiden, schept nu mogelijkheden voor filmmakers om hun publiek op subtiele wijze een eigen mening te laten vormen. Een meer realistische aanpak is wellicht steeds minder relevant in een almaar verder digitaliserende wereld, waarin de groeiende mediageletterdheid ervoor zorgt dat men zich bewust is van de maakbaarheid van beelden, en daarmee van hun potentieel beperkte objectiviteit.

Hier komt 'post-truth' om de hoek kijken. Want doet die defini-



tie – 'een situatie waarin objectieve feiten minder van invloed zijn op de vorming van de publieke opinie dan een beroep op emotie en persoonlijke overtuigingen' – u niet ergens aan denken? Inderdaad, het hier besproken type documentaire. Daarmee lijken dit soort films, die een veel langere geschiedenis hebben dan hier kan worden vermeld, nu plotseling bij uitstek een teken des tijds. De moord die het uitgangspunt van *Casting JonBenet* vormde mag dan meer dan twintig jaar geleden hebben plaatsgevonden, de prachtige slotscène van de film die alle eerder door de acteurs besproken theorieën verenigt, onderstreept dat deze film bij uitstek een product is van deze post-truth-tijden. En daarmee legt hij de vinger op de zere plek. Want zijn we inderdaad beland in een wereld waar *alternative facts* een acceptabele realiteit zijn geworden?

We kunnen niet voor de filmmakers spreken, maar we kunnen als kijkers wel een pact sluiten. Laat films zoals *Casting JonBenet* een lichtend voorbeeld zijn, niet om de feiten te negeren, maar om ons te leren dat er voorbij alle beelden, voorbij alle verhalen, wel degelijk een menselijke waarheid ligt. Laat ze ons leren dat beelden op zichzelf nooit de waarheid zijn, dat mensen hun eigen verhalen construeren. Die mediageletterdheid en dat geloof in complexe waarheden zullen we de komende jaren hard nodig hebben.



**‘Verhalen vertellen in een post-truth-wereld’ was afgelopen februari de titel van een debat tijdens het filmfestival van Berlijn. De vraag was: wat kun je als documentairemaker als iedereen de waarheid gewoon naast zich neer kan leggen?**

DOOR RONALD ROVERS

# DE DOCUMENTAIRE WAARHEID

De gedachte dat beelden niets dan de waarheid vertellen is naïef. Maar met ‘post-truth’ kwamen we het afgelopen jaar in het andere uiterste terecht: een wereld waarin beelden elke waarde verloren hebben omdat zelfs de meest evidente waarheid glashard ontkend kan worden. Hoe verhoud je je als documentairemaker tot die ontwikkeling? Waarbij aangetekend dat post-truth niet iets van de laatste tijd is: Ronald Reagan vroeg zich al af hoe een Amerikaanse president géén acteur kan zijn.

‘Verhalen vertellen in een post-truth-wereld’ was in februari de titel van een debat tijdens het filmfestival van Berlijn. Of laten we zeggen: een gesprek. De twee gasten hadden op papier misschien tegenstrijdige opvattingen, op het podium vulden ze elkaar aan. Orwa Nyrabia is een van oorsprong Syrische producent (van onder meer *Return to Homs*, 2013), filmmaker, mensenrechtenactivist en samen met zijn vrouw Diana El Jeiroudi oprichter van het DOX BOX documentairefestival in Damascus. João Moreira Salles is maker van onder meer de documentaires *Santiago* (2007) en *No intenso agora* (2017).

## Orwa Nyrabia

“De uitdaging voor documentairemakers is altijd de vraag naar waarheid geweest. Wat is het? Hoe gaan we ermee om? Die vraag dringt zich nu steeds meer op. Drie dagen geleden, op 7 februari, publiceerde Amnesty een onderzoeksrapport waarin staat dat het Syrische regime de afgelopen vier jaar in de Saydnaya gevangenis in het geheim 13.000 mensen heeft opgehangen. De volgende dag was de reactie van Assad in een televisie-interview: ‘Tja, we leven in een tijd van *fake news*’. Men weerlegt niet meer door een andere visie op de feiten te geven, men ontkent de feiten.

“Hoe moet film daarmee omgaan? Ik beantwoord die vraag eigenlijk door hem niet te beantwoorden. Als filmmakers moeten we niet proberen te *bewijzen* of *overtuigen* om het zogenaamde gevecht om de waarheid te winnen. We moeten een andere kant op. Naar waar we niet praten over overtuigen maar over identificatie, over het zoeken naar wat ons met elkaar verbindt. Een stap verder zetten in het ontdekken wie we zijn in plaats van weer een versie van de realiteit verkopen.

“Ik heb als producent gewerkt aan Ossama Mohammeds *Silvered Water, Syria Self-Portrait* (2014), een hommage aan de Syrische burgerjournalisten die filmde wat ze op straat zagen. We hebben hun beelden de afgelopen jaren allemaal in Westerse media kunnen zien. Het Syrische regime heeft samen met de Russen heel veel moeite gedaan om de waarde van deze beelden te ontkrachten; ze zouden in een studio in Qatar zijn gemaakt, met geld van de CIA, enzovoort. Mijn punt is: als je zulke beelden ziet, wéét je dat ze de waarheid laten zien, dat ze waarachtig zijn. Je voelt het. Het wordt anders als een maker de beelden van geopolitieke context voorziet. Wat mij betreft is dat niet de taak van de kunsten, want juist dan kunnen ze ontkracht worden.”

## João Moreira Salles

“Ik ga even terug naar twee belangrijke films in de geschiedenis van de documentaire. *Primary* van Robert Drew uit 1960 is een observerende film die de voorverkiezingen van de Democratische kandidaten John F. Kennedy en Hubert Humphrey volgt. *Chronique d’un été* van



Jean Rouch en Edgar Morin uit 1961 gaat over de vraag hoe je waarheid voor de camera realiseert. Rouch en Morin lieten bestaande mensen voor de camera over allerlei onderwerpen praten, creëerden met die woorden geënceneerde situaties en vroegen dezelfde mensen hoe waarheidsgetrouw die waren.

“Deze films worden allebei *direct cinema* genoemd, terwijl ze complete tegenpolen zijn. Achter deze films zitten heel verschillende opvattingen over de waarheid. Drew was beeldredacteur bij *Time Magazine*, Rouch en Morin waren sociologen. Bij Drew betekent waarheid: observeren zonder ingrijpen. Hoe meer je observeert, hoe meer je weet. Als je niet ingrijpt krijg je iets spontaans, iets oorspronkelijks, en dat is de waarheid. Morin en Rouch dachten daar heel anders over. Zij vonden dat de aanwezigheid van de camera de realiteit onherroepelijk verandert: mensen reageren erop, ze gaan zich anders gedragen, acteren. Voor Rouch en Morin was dát de waarheid: het gezicht dat mensen opzetten wanneer ze in beeld zijn. Zelfs de leugens die mensen vertellen zijn waarheid in de zin dat ze onthullen wie mensen zijn. Voor Drew was elke vorm van theater een leugen, wat typisch is voor een journalist. Voor een socioloog is de sociale situatie de waarheid.

“Het uitgangspunt voor elke filmmaker en elke kijker is een gezonde dosis scepsis. Je moet altijd twijfelen aan wat je ziet. Niet omdat je een postmodernist bent die niet in waarheid gelooft, maar omdat je door steeds opnieuw te twijfelen dichterbij de buurt komt bij wat het beeld je echt wil zeggen.

“Ik heb geen goed antwoord op de vraag die hier vandaag op tafel ligt. Het probleem van de journalistiek zijn feiten. Het probleem van de documentaire zijn ervaringen. Ik denk dat filmmakers zelfs bij hun eigen beelden niet weten wat ze zien. Ik weet niet of mijn oude beelden oprecht en waarheidsgetrouw zijn. Echt niet. Je moet altijd twijfelen over je eigen beelden. En over alle andere. Dat is heel gezond.”



Een cinema van abjectie

**Zowel de filmfestivals als de filmauteur zijn in crisis Film-historicus Thomas Elsaesser zoekt een uitweg in de 'cinema van abjectie': films over marginale personages die weigeren zichzelf als slachtoffer te zien.**

DOOR THOMAS ELSAESSER

# LATEN WE LAGER MIKKEN

Het festivalnetwerk verkeert in crisis. Te veel festivals jagen op te weinig nieuwe films die het kwaliteitskeurmerk 'wereldpremière' verdienen. Omdat exclusiviteit het festivalprestige moet bepalen, is onbedoeld een race naar de bodem ontstaan. Daardoor hebben festivals steeds meer moeite om hun functies als poortwachters, kwaliteitscontroleurs en smaakmakers te vervullen. Bovendien raken ze steeds meer verwickeld in (en afhankelijk van) bijzaken als stadsmarketing en cultureel toerisme. Tegelijkertijd hebben hun activiteiten op de filmmarkt de dood van de arthouse versneld, aangezien de festivals dienst zijn gaan doen als handelskantoren en nicheaanbieders van de multiplexen, die de festivalwinnaars in de kleinere zalen zijn gaan vertonen.

Ook de filmauteur verkeert in crisis. Filmmakers zijn tegenwoordig dienaars van twee meesters. Enerzijds de geldschietster – veelal een nationale overheid of internationale groep omroepen. Anderzijds het festivalcircuit zelf, de plek waar filmmakers hun cultureel kapitaal vergaren, liefst door kritiek te hebben op overheids corruptie of andere sociale misstanden. Op festivals behoren ze autonome kunstenaars te zijn, volledig toegewijd aan hun ambacht en persoonlijke visie, maar die autonomie verhuult hoe afhankelijk ze eigenlijk zijn van de politiek van festivaldirecteurs en -programmeurs. In deze spagaat bevinden zich ook prominente makers als Abbas Kiarostami en Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-hsien en Jia Zhang-ke, Michael Haneke en Lars von Trier.

Maar een bepaald soort film, die ik de 'cinema van abjectie' noem, erkent deze beide crisissen en biedt een lichtpuntje met een vorm van 'verzet van binnenuit'. Hij richt zijn pijlen zowel op de hedendaagse toestand van de wereld, als op de hedendaagse toestand van de cinema.

## Herstart van het systeem

De cinema van abjectie toont ons dat onze huidige manier van leven onhoudbaar is in het licht van de vele crisissen in de wereld – van de opwarming van de aarde tot de uitwassen van het kapitalisme, van

terrorisme tot de surveillancestaat. Het richt zich echter niet op het tonen van de verwoestende gevolgen, maar neemt deze kwaden voor lief. Het accepteert ze als de natuurlijke toestand van de wereld, zodat het een ander soort 'herstart van het systeem' kan voorstellen.

De cinema van abjectie wil terugkeren naar de basis, naar wat het betekent om deel uit te maken van een gemeenschap of juist niet, wat het betekent om met zijn allen 'individueel' te zijn, hoe je je 'erbuiten kunt houden' zonder buitenstaander te zijn. Kortom: naar wat het betekent om een sociaal wezen te zijn, nu geen van de traditionele sociale verbanden (huwelijk, familie, clan, natie, wet, religie, beroep of taal) nog genoeg houvast bieden voor onze identiteit.

De cinema van abjectie stelt: juist de ruimte tussen ons in verbindt ons. Het 'abject' plaatst zich tussen 'subject' en 'object' als bemiddelaar of overgangsfase. Het is geen onveranderlijke toestand, maar kan plotseling toeslaan, een individu in zijn greep krijgen. Binnen de cinema kan het abject een personage zijn; een regisseur kan abject zijn in relatie tot het festivalsysteem; en ook het publiek kan in een abjectpositie geplaatst worden.

## Radicaal nulpunt

Laat me, als tegenwicht tegen de grimmigheid van deze beschrijving, twee regisseurs noemen wiens films juist de esthetische en ethische deugden van het abject in zich dragen: Béla Tarr en Pedro Costa. Hun films *The Turin Horse* en *In Vanda's Room* belichamen veel van wat ik met de term in gedachten heb. Het compromisloos beknootten van narratief en spektakel. De geconcentreerde aandacht voor de gewijde momenten van het alledaagse. De doelgerichte blik op personages die noch sympathie vragen, noch empathie toestaan, aangezien we vrijwel niets over ze weten. De weigering van de personages om behandeld te worden als slachtoffers of casestudies, hoe vreemd hun manier van leven ook is en hoe zwaar hun lichamelijke aandoeningen ook zijn.

Zie het kader rechts voor een bredere greep uit de cinema van abjectie, zoals die in de afgelopen decennia door heel Europa is gemaakt en waarin naast Tarr en Costa ook makers als Lars von Trier, Michael Haneke, de broers Dardenne en Aki Kaurismäki een hoofdrol spelen. Het zijn films over personages – gewone mensen, soms zelfs rijk, en altijd op het eerste gezicht gevestigde leden van de samenleving – wier dagelijks leven door pech en ongeluk op de schop gaat, of die onder abrupte en onverklaarbare omstandigheden de grip op hun sociale leven kwijtraken. Ze komen tot een radicaal nulpunt, wat vaak gepaard gaat met een ethische crisis, het uiteenvallen van sociale verbanden, of de terugkeer van een verleden dat vergeten of verdrongen was. Deze films plaatsen hun hoofdpersonages in extreme omstandigheden aan het uiterste van wat menselijk is, alsof ze willen uittesten wat er overblijft wanneer we ons ontdoen van beschermende conventies en wanneer identiteit, waardigheid en het 'ethische zelf' vervliegen.

Wat deze abjecte personages zowel verontrustend als fascinerend maakt, is dat zij een vreemd soort vrijheid hebben verworven doordat ze niets meer te verliezen hebben – een vrijheid die hun pijn minder meelijwekkend maakt en hun lijden bijna nobel. Zonder bezit kunnen ze noch bedreigd, noch verleid worden: het abject is sterk juist omdat het geen angst of verlangen kent. Het is een vorm van weigering die zich onderscheidt van tegenstand of kritiek.

Cruciaal aan de cinema van abjectie is de mogelijkheid om het te



gebruiken als gedachte-experiment. Het neemt steeds een ‘echte’ situatie als uitgangspunt, zoekt vervolgens de grenzen op, accepteert de meest radicale gevolgen en tegenstrijdigheden, zonder rekening te houden met realisme, waarachtigheid of politieke correctheid. In die zin staan dit soort films dicht bij de allegorie (*The Lobster*) of didactische fabel (*Deux jours, une nuit*) dan bij het aloude sociaal-realisme.

### Geen slachtoffers

Sommige van deze films zoeken de grenzen op van waar de kijker zich mee kan identificeren en pogen zo een andere ‘subjecthouding’ te creëren: een abject publiek. Zie bijvoorbeeld *Funny Games* en *The Act of Killing*, die respectievelijk de klassieke kijkhouding van de voyeur bij fictiefilms en de getuige bij documentaires uitdagen. Een centraal gegeven van het abject toeschouwen is dat de abjecte personages niet gezien worden als slachtoffers, en zichzelf ook niet zo zien. Het abject is boven alles een niet-slachtoffer, aangezien het begrip ‘slachtoffer’ problematisch is, zowel in de echte wereld als bij het kijken naar films.

Het probleem met de slachtofferrol is dat hij in Europa en het geprivilegieerde Westen zo bereidwillig en gemakzuchtig wordt aangenomen als politieke houding. Hoe meer neoliberale democratieën zich slechts bezighouden met het crisismanagement van het financiële kapitalisme, het versterken van de veiligheidsstaat of de administratie van de verzorgingsstaat, hoe meer de slachtofferrol blijkbaar de natuurlijke houding wordt van de consument-burger. Alleen als slachtoffer heb je genoeg geloofwaardigheid om op te komen voor je rechten, en dat waar je recht op denkt te hebben. Waar dit voorheen het resultaat was van politieke strijd en collectieve actie, is er nu vooral een prominent optreden als slachtoffer op televisie of sociale media voor nodig.

Er bestaan absoluut slachtoffers, gezien de enorme schaal van onrecht en ongelijkheid in de wereld. Maar wij – Europeanen, het Westen, de middenklassen van de wereld – zijn dat niet. Dat maakt onze krenkingen en klachten steeds problematischer. Misschien nemen we deze slachtofferrol juist aan om ons schuldgevoel te sussen, en is het zo een indirecte bekentenis van onze medeplichtigheid aan het onrecht. Juist daarom mag het abject niet worden verward met het slachtoffer. De cinema van abjectie moet voorbijgaan aan identificatie, weerstand bieden tegen sympathie en empathie bestrijden. Van daar dat zelfs daders abject kunnen worden (maar geen slachtoffer), zoals we zien in *Waltz with Bashir* en *The Act of Killing*.

Het abject is het antwoord op de slachtofferrol, in plaats van een verlengstuk ervan, omdat het de vrijheid geeft om de marginale buitenstaanderspositie te verkiezen, ermee in te stemmen, zelfs als hij door de Ander wordt opgelegd. De ethiek van abjectie komt dan ook niet alleen voort uit het feit dat het abject niets meer te verliezen heeft, maar ook dat het op niets anders aanspraak maakt dan zijn aanwezigheid. Zo eist het zijn vrijheid op – het soort vrijheid dat de grenzen opzoekt van zowel de vrijheid als de wet.

### Vrij zijn van

De cinema van abjectie omvat dus al die films die een breuk proberen te creëren, een halt toeroepen, een terugkeer propaganderen naar iets basalers en radicalers. Juist in een tijd waarin de traditionele manieren van denken over verandering, vooruitgang en het omverwerpen van de gevestigde orde (zoals revolutie, van onderaf of van boven) ondenkbaar zijn geworden. Want als we niet langer kunnen geloven in vooruitgang, moeten we misschien lager mikken in plaats van hoger.

De moeite die we er meer dan zestig jaar in hebben gestoken om van Europa een vrije en gelijkwaardige gemeenschap te maken, een gemeenschap van goede burens, lijkt inmiddels vergeefs en dreigt ongedaan te worden gemaakt. Dus misschien vinden we gelijkheid eerder op de bodem dan we haar kunnen verwachten aan de top. Misschien kunnen we broederschap vinden wanneer we de ruimtes die ons scheiden onderkennen, in plaats van te zoeken naar wat ons verenigt. Wanneer we vrijheid niet langer zien als ‘ik doe wat ik wil’, maar



als de negatieve vrijheid die niets te verliezen heeft – vrij zijn van in plaats van vrij zijn om.

Zo vinden we persoonlijke autonomie in een gezamenlijke afhankelijkheid in plaats van in onafhankelijkheid. Het is een afhankelijkheid die de realiteit van onze onderlinge verschillen en onverenigbare verlangens erkent, in plaats van uit te gaan van wederkerigheid of polieren. Het abject wordt een ethische kwestie wanneer we niet meer kunnen vertrouwen op gezamenlijk erkende rechten en wetten, wat het geval is in de wereld die Poetin, Trump en Erdogan aan het creëren zijn. Een wereld waarin rechten en wetten eenzijdig kunnen worden opgezegd, waarin een autocraat een ‘permanente noodtoestand’ kan uitroepen en uitoefenen. Dan is de vraag: gaan we de strijd aan, waarbij we onherroepelijk zullen moeten vechten op het terrein van de vijand of met wapens die tekortschieten voor de situatie? Of zetten we een ‘abjecte’ strategie in, die zwakte en uitsluiting tot onze wapens maakt? Een keuze voor dat laatste heeft een hoge prijs: niets bezitten, niets verschuldigd zijn, niets opeisen, niets verlangen en nergens naar streven.

Thomas Elsaesser is filmhistoricus of emeritus hoogleeraar  
FILM- EN TELEVISIEWETENSCHAPPEN

## Cinema van abjectie: een greep

**Sale comme un ange** (Catherine Breillat, 1991)

**Naked** (Mike Leigh, 1993)

**La haine** (Mathieu Kassovitz, 1995)

**Breaking the Waves** (Lars von Trier, 1996)

**Drifting Clouds** (Aki Kaurismäki, 1996)

**La promesse** (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 1996)

**Trainspotting** (Danny Boyle, 1996)

**Funny Games** (Michael Haneke, 1997)

**Seul contre tous** (Gaspar Noé, 1998)

**Beau travail** (Claire Denis, 1999)

**Rosetta** (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 1999)

**Code inconnu** (Michael Haneke, 2000)

**Dancer in the Dark** (Lars von Trier, 2000)

**Les glaneurs et la glaneuse** (Agnès Varda, 2000)

**L'humanité** (Bruno Dumont, 2000)

**In Vanda's Room** (Pedro Costa, 2000)

**Die innere Sicherheit** (Christian Petzold, 2000)

**Songs from the Second Floor** (Roy Andersson, 2000)

**The Warrior and the Princess** (Tom Tykwer, 2000)

**The Man Without a Past** (Aki Kaurismäki, 2002)

**Dogville** (Lars von Trier, 2003)

**Young Adam** (David Mackenzie, 2003)

**Gegen die Wand** (Fatih Akin, 2004)

**Caché** (Michael Haneke, 2005)

**Gespenster** (Christian Petzold, 2005)

**Container** (Lukas Moodysson, 2006)

**Waltz with Bashir** (Ari Folman, 2008)

**Anti-Christ** (Lars von Trier, 2009)

**Le Havre** (Aki Kaurismäki, 2011)

**Melancholia** (Lars von Trier, 2011)

**Oslo 31 August** (Joachim Trier, 2011)

**La piel que habito** (Pedro Almodóvar, 2011)

**The Turin Horse** (Béla Tarr, 2011)

**We Need to Talk About Kevin** (Lynne Ramsay, 2011)

**The Act of Killing** (Joshua Oppenheimer, 2012)

**Barbara** (Christian Petzold, 2012)

**Holy Motors** (Leos Carax, 2012)

**The Hunt** (Thomas Vinterberg, 2012)

**Nymphomaniac** (Lars von Trier, 2013)

**Deux jours, une nuit** (Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2014)

**Force majeure** (Ruben Östlund, 2014)

**Phoenix** (Christian Petzold, 2014)

**The Lobster** (Yorgos Lanthimos, 2015)





Tentoonstelling  
en filmprogramma

Overrompelende expositie  
(Het Parool)

Prachtig filmdoolhof  
(\*\*\*\* NRC Handelsblad)

# Martin Scorsese

The Exhibition  
25 mei - 3 sep 2017

EYE Filmmuseum  
Amsterdam

Taxi Driver, 1976, image courtesy of Park Circus/Sony

The Wolf of Wall Street, 2013



DEUTSCHE  
KINEMATHEK  
MUSEUM  
FÜR FILM UND  
FERNSEHEN

An exhibition conceived and organized  
by the Deutsche Kinemathek – Museum  
für Film und Fernsehen, Berlin, in  
collaboration with EYE Filmmuseum.

BLOCK  
BUSTER  
FONDS

BankGiroLoterij  
PRO CULTUUR  
FONDS

VSBfonds.  
VandenEnde  
FOUNDATION

WAD  
depots

voor  
cultureel  
erfgoed

ENGIE

zalando

BankGiroLoterij



Het hardnekkige fenomeen van *fake news* – het moedwillig verspreiden van onwaarheden – is van alle tijden, maar met de komst van sociale media zichtbaarder dan ooit. Film- en televisiemakers reflecteren op het verschijnsel, en dragen soms zelfs oplossingen aan.

DOOR OMAR LARABI



# FAKE NEWS ALS PLOT DEVICE

De politieke thriller *All the President's Men* (1976) is sinds het aantreden van president Donald Trump een veelbesproken onderwerp op sociale media. Robert Redford en Dustin Hoffman vertolkten destijds journalisten Bob Woodward en Carl Bernstein, het duo dat op de burelen van *The Washington Post* het Watergateschandaal aan het licht bracht. Vanuit het heden gezien, met het door schandalen geplaagde presidentschap van Trump, benadrukt de film de onschatbare waarde van onderzoeksjournalistiek in de strijd tegen nepnieuws, dat niet alleen door de president zelf, maar ook door buitenlandse veiligheidsdiensten, hackers en kabelzenders moedwillig wordt verspreid.

In hedendaagse films en televisieseries neemt een prominente rol in. In mei stond een aflevering van *Law & Order: Special Victims Unit*, getiteld 'Real Fake News', in het teken van valse verdachtmakingen: een onverlaat brengt vanuit zijn woonkamer in Manhattan allerlei kwalijke theorieën in omloop. Toevalligerwijs leiden ze alsnog tot de ontdekking van een pedofielenetwerk.

Nog sterker is het in het vijfde seizoen van *Homeland*. Brett O'Keefe (een overtuigende rol van Jake Weber) verspreidt propaganda vanuit een soort callcenter in Washington waar honderden medewerkers nepprofielen op Facebook en Instagram aansturen. Wie bekend is met Alex Jones, de temperamentvolle opiniemaker van *Infowars*, zal in O'Keefe zijn fictionele evenknie herkennen. Jones is onderdeel van de alt-right-beweging (een eufemisme voor extreemrechts) en slingert vanuit zijn internettalkshow al jaren verzinsels de wereld in, zoals dat Hillary Clinton een heks zou zijn.

O'Keefe maakt zich schuldig aan iets vergelijkbaars: hij zet de aanval in tegen de presidentskandidaat Elizabeth Keane. In een vernuftig gemonteerde video wordt de reputatie van haar zoon, een in het harnas gestorven oorlogsheld, genadeloos bezoedeld. Wanneer O'Keefe zijn handlanger Dar Adal ontmoet, blijkt dat hij dit in opdracht van de CIA deed. Zo krijgt de kijker gaandeweg een complot voorgeschoteld van Watergate-achtige proporties. De politieke agenda van de CIA – het voeren van oorlogen – moet worden afgedwongen door het verspreiden van 'alternatieve feiten' – ook al zo'n veelgebruikt eufemisme.

## Sensatiebelust

Ook documentairemakers wagen zich aan het onderwerp: *Get Me Roger Stone* (Dylan Bank, Daniel DiMauro & Morgan Pehme, 2017) portretteert een gewetenloze *spin doctor*, die uiteenzet hoe politieke tegenstanders elkaar sinds het Nixontijdperk – Watergate komt weer aan bod – op hardvochtige wijze bestrijden met leugenachtige campagne filmpjes. Sindsdien is alles geoorloofd.

Robert Greene's hybride documentaire *Kate Plays Christine* (2016) gaat terug naar 1974, het jaar dat Nixon aftrad. Actrice Kate Lyn Sheil speelt Christine Chubbuck, een journalist die live op televisie zelfmoord pleegt. Haar laatste woorden spreken boekdelen: "In de Channel 40-traditie van het vertonen van bloederige taferelen, in volle glorie, presenteer ik u voor het eerst een zelfmoordpoging." De verslaggever leed aan een depressie en uitte hiermee haar ongenoegen over het structurele gebrek aan normbesef bij haar sensatiebeluste werkgever. Daarmee geeft de documentaire tevens een verklaring voor het wantrouwen van Amerikaanse burgers in de vaak door sensatie-



zucht (en dus winstmaximalisatie) gedreven media.

Nepnieuws leeft bij de gratie van diepgeworteld wantrouwen in de media en de afwezigheid van doorwrochte en diepgaande nieuwsvoorzieningen, en is van alle tijden. Zie ook de documentaire *Nuts!* (2016) over ondernemer John R. Brinkley, die aan het begin van de vorige eeuw furore maakt met een merkwaardige medische behandeling: het inbrengen van geitentestikels bij onvruchtbare mannen. Dat talloze slachtoffers in deze kwakzalverij trappen is exemplarisch voor de werking van misleiding: mensen willen tot in den treure blijven geloven in onwaarheden, en er is altijd een mate van goedgelovigheid of zelfbedrog. Of zoals Kelly Carey schrijft in haar boek *Fake News*: 'De kijker is medeplichtig.' Het moet een van de vuistregels zijn geweest toen kabelzender FOX – een notoire verspreider van nepnieuws – in 1996 werd opgericht.

## Nietsontziende ontkrachting

Er is dus een immense rol weggelegd voor de media. Zoveel wordt ook aangetoond in *Jackie* (2016), een gefictionaliseerde blik achter de schermen van het leven van Jackie Kennedy voor, tijdens en na de moord op John F. Kennedy. We zien tijdens de opnames van een reportage in het Witte Huis hoe geënceneerd alles was. De levensstijl van de Kennedy's werd enorm geromantiseerd door de media: ze werden neergezet als prinsessen en prinsessen in hun eigen mythische 'Camelot'. Die status hadden ze onder meer te danken aan de manipulatie van de first lady, die voortdurend de regie in handen heeft.

Totdat haar echtgenoot wordt doodgeschoten. Dan is ze machteloos en heeft ze voor even geen invloed op hoe ze wordt gezien door het volk. Het historische moment is in het echt alleen vastgelegd op vage, schokkerige 8mm-beelden. Maar regisseur Pablo Larraín filmt het haarscherp vanuit verschillende hoeken, waardoor het fungeert als een nietsontziende ontkrachting van de bovengenoemde mythe. Met groteske beelden van rondspattend bloed en hersenen toont Larraín zijn onverhulde werkelijkheid. Zo kan kunst op een abstracter niveau een tegenwicht bieden tegen de door (sociale of traditionele) media geschapen artificiële beelden; een remedie tegen nepnieuws.



# Het leger in *Transformers* **HET MILITAIR- ENTERTAINMENT COMPLEX**

De sci-fi-spektakelreeks *Transformers* gaat niet over militairen, maar wel over militariseren. Dat proces zie je in de ontwikkeling van het door Shia LaBeouf gespeelde hoofdpersonage Sam Witwicky: aan het begin van de eerste *Transformers* (2007) is hij een ongemakkelijke tiener met ouderproblemen, aan het eind van het derde deel *Dark of the Moon* (2011) een behendig bemiddelaar tussen de overheid, het leger en een buitenaards ras van superrobots.

Toen LaBeouf na drie delen uit de serie stapte, werd hij vervangen door Mark Wahlberg. Zijn broeierige personage Cade Yeager ondergaat eenzelfde metamorfose: van *lone wolf*-monteur naar teamspeler omringd door militairen in de strijd tussen goed en kwaad.

## Pentagon-dramaturg

*Transformers* draait om een conflict tussen twee groepen buitenaardse robots – autobots en decepticons – die in aardse objecten als auto's, straaljagers of uitgestorven dieren kunnen transformeren. De menselijke legertroepen vullen slechts de marges. Ze staan de hoofdpersonages bij in schietgevechten, arriveren in hoge nood net op tijd voor een escorte en bombarderen op afroep de vijand. Ze maken echter nooit de doorslaggevende beslissingen die de hoofdpersonages wel moeten maken. Het leger is waakzaam, ziet er ook nog eens stoer uit, maar kent (meestal) zijn plek.

Dat is precies het beeld dat het Pentagon graag toont van soldaten in films. Via de entertainmentindustrie krijgt het Amerikaanse publiek namelijk een specifiek idee voorgeschoteld van wat het betekent om soldaat te zijn. De tegendraadse humor van *M\*A\*S\*H\**, het masochisme van *Full Metal Jacket* of de waanzin van *Apocalypse Now* blijft het Pentagon niet. Wie militaire ondersteuning op zijn set wil hebben, moet langs Philip Strub, de Pentagon-dramaturg die filmscripts in-houdelijk beoordeelt.

Die band is van alle tijden: in 1927 sprong het leger al bij voor de productie van WOI-film *Wings* (William A. Wellman & Harry d'Abbadie d'Arrast), die mede dankzij echte oorlogsvliegtuigen de allereerste Oscar voor beste film in ontvangst mocht nemen. *Fast forward* naar de straaljagers van *Top Gun* (1986), goedgekeurd door Strubs voorganger Donald Baruch, en je realiseert je dat Hollywood en het Pentagon elkaar sindsdien niet meer uit het oog verloren zijn.

## Wederzijdse exploitatie

Het is een schakel in het 'militair-entertainment complex', een veelomvattend mechanisme van wederzijdse dienstverleningen tussen Hollywood, het Pentagon en andere instanties van de entertainment- en technologie-industrie – want in toenemende mate zijn ook gamemakers hierbij betrokken. Al deze partijen proberen elkaar te vriend te houden, waardoor impliciet een normaliserend beeld van het militair-industrieel complex wordt geschetst dat neigt naar (of soms zelfs doorschiet in expliciete) propaganda. Zo presenteerde het Amerikaanse leger een wel heel expliciet reclamespotje voor de vertoningen van *X-Man: First Class* (2011), waarin je aanmelden bij het leger letterlijk wordt vergeleken met een superheld worden.

'Wederzijdse exploitatie', noemt militair historicus Lawrence Suid deze constructie, waarmee Hollywoodproducenten spotgoedkoop aan militair materiaal kunnen komen, mits ze het juiste beeld van het Amerikaanse leger uitdragen. De producenten van *Jurassic Park*

De relatie tussen Hollywood en het Pentagon zorgt voor ideologisch toegankelijke, conflictvermijdende films waarin oorlogsvoering wordt genormaliseerd. Zie het deze zomer met eigen ogen – en op eigen risico – in *Transformers V: The Last Knight*.

DOOR HUGO EMMERZAEL



*III* (2001) konden bijvoorbeeld rekenen op militaire steun, zolang de straaljagers niet zouden worden ingezet om vliegende dinosauriërs op te blazen – dan zou iedereen immers aan de kant van de uitgestorven vogelreptielen staan. Zelfs Steven Spielberg werd voor *War of the Worlds* (2005) verzocht om zijn soldaten niet 'zombieachtig', maar hooguit wat terneergeslagen en desondanks 'vastberaden' te tonen voordat het Amerikaanse leger mee wilde werken. Tegen het einde van de film zien we hoe de vermoeide soldaten de laatste aliens verslaan met raketwerpers.

## De ultieme aankoop

De traditionele verhouding tussen Hollywood en het Pentagon is wel aan het verschuiven. De film *Act of Valor* (2012) werd door het Pentagon als *package deal* aangeboden aan Hollywoodstudio's. Wie een actiefilm wilde, kreeg getrainde Navy SEALs, militaire apparatuur en allerlei locaties toegestopt van de marine. Het scenario en de hoofdrolspelers kregen ze er gratis bij. Het resultaat: een bizarre mengmoes van reddingsoperaties die voelen als meekijken met iemand die *Call of Duty* speelt, patriotische propaganda waarin de dood van 'terroristen' en 'heldhaftige mariniers' genormaliseerd wordt, en een springplank naar de filmindustrie voor een aantal SEALs. Zo stond marinier Kevin Kent na zijn optreden in *Act of Valor* vervolgens als soldaat vóór, en als militair adviseur achter de camera op de set van *Transformers V: The Last Knight*. Zijn doel? Het leger er zo aantrekkelijk mogelijk uit laten zien.

Dat de *Transformers*-films zijn gebaseerd op een Amerikaanse speelgoedlijn, is dus slechts een vehikel voor het echte product. 'We zijn een land dat al elf jaar in oorlog is', beargumenteert Bruce Jasurda, hoofd marketing van het Amerikaanse leger, in de *Los Angeles Times*. 'Dat is de langste oorlog waar we ooit bij betrokken zijn geweest, en dat met een strijdkracht die zich vrijwillig heeft aangemeld. Daarom doen we aan marketing. We willen dat mensen de volle aard van dit product begrijpen. Het leger is de ultieme weloverwogen aankoop.'

**Twee filmjournalisten begonnen een onderzoek naar de propagandavideo's van IS om de aantrekkingskracht ervan beter te begrijpen. Na een inhoudelijke analyse van IS-video's zetten ze ook vraagtekens bij hun eigen motieven.**

DOOR CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ EN KEVIN B. LEE

## De propagandavideo's van IS

# GEPROJECTEERDE FICTIE



Honderden mannen lopen in ganzenpas door een woestijn. Hun bovenlijven zijn ontbloot en sommigen lijken geboeid te zijn. Andere mannen, gekleed en gewapend, bezien de optocht vanuit een legertruck. Ze schreeuwen naar de gevangenen. Dan klinkt een schot en begint iedereen te rennen. (Na lang twijfelen hebben we ervoor gekozen hier niet de url naar de video te plaatsen.)

Het beeld is verticaal, dus opgenomen met een smartphone, waarschijnlijk door een van de folteraars. Op de soundtrack klinkt een *nasheed*, de enige muziekvorm die wordt getolereerd door de fundamentalisten van de zogenaamde Islamitische Staat. Deze video staat echter niet op een aan IS gelieerd platform, maar op het Franse YouTube-kanaal Les Observateurs, waarvoor nieuwszender

France 24 'amateurs' oproept om beelden van nieuwswaardige gebeurtenissen in te sturen.

Wat is hier aan de hand? Eigende IS zich dit westerse platform toe om haar boodschap te verspreiden? Of vond de Franse redactie de informatiewaarde van de beelden belangrijker dan de motieven van de makers?

### Verontrustende utopie

We begonnen ons onderzoek naar de propagandavideo's van IS omdat we de aantrekkingskracht ervan beter wilden begrijpen. De meeste media-aandacht gaat naar de video's die brute martelingen tonen, maar in feite vormen die hooguit een paar procent van de overdominerende hoeveelheid beeldmateriaal die in de afgelopen jaren door vele IS-kanalen is geproduceerd.

Onze onderdompeling in dit beeldmateriaal, dat we analyseerden op hoe het zijn boodschap overbrengt en hoe het is gefilmd en gemonteerd, gaf ons meer inzicht in de verontrustende utopie die IS propageert. De retoriek over dit dromenland steunt op de afwijzing van de areligieuze, hedonistische westerse consumptiemaatschappij, terwijl het paradoxaal genoeg nieuwe rekruten tegelijkertijd belooft dat al hun aardse verlangens zullen worden vervuld. Jihadisten vertellen hoe ze niet alleen een vrouw en een baan kregen, maar ook een huis, een auto, allerlei apparatuur – al die consumptiegoederen die ze zich eerder niet konden veroorloven.

Maar terwijl we de mechanismes van de IS-media beter gingen begrijpen, werd ons ook duidelijk dat de Franstalige IS-aanhang nooit verantwoordelijk kon zijn voor de ruim 400.000 views die bovengenoemde video behaalde. Tegenwoordig: het grootste deel van de comments onder de video bestond uit oproepen tot hardhandig optreden tegen IS, of moslims in het algemeen.

Het zette ons aan het denken over het bredere netwerk van tegenstrijdige behoeftes dat ervoor zorgt dat deze video's rondgaan. Die denkstap stond ons toe de vastgeroeste tweedeling van het Westen versus IS los te laten. Die visie negeert dat beide partijen in deze

mediaoorlog kunnen worden gevoed door exact dezelfde beelden. Westerse nieuwskanalen vertonen regelmatig door IS geproduceerd materiaal, terwijl IS-propaganda beelden van Franse en Britse zenders overneemt.

### Echoput

Om uit deze nachtmerrieachtige echoput te ontsnappen, probeerden we zo veel mogelijk redenen te bedenken waarom iemand een IS-video zou bekijken. Een gevoel van ontheemding en de wens om bij een gemeenschap te horen. Het ruwe verlangen om mensen te zien lijden. Een radeloze poging om een vermist familielid op te sporen. Het verbeelden van de kwaadaardige Ander om de eigen haat richting te geven. En door dit gedachte-experiment plaatsten we onherroepelijk ook vraagtekens bij onze eigen motieven.

Hoe meer we de motivaties achter de drang naar nieuws en feiten erkenden, hoe scherper zich aftekende hoezeer 'feiten' en 'nieuws' eigenlijk opeenhopingen van individuele verlangens zijn. De termen 'post-truth' en 'post-fact' kloppen niet; we bevinden ons in een tijdperk van diepgewortelde *subjectieve* waarheden, die continu op elkaar botsen en openlijk wedijveren. Deze persoonlijke waarheden leggen hun wil op aan het rijk der feiten.

### Alledaagse mythes

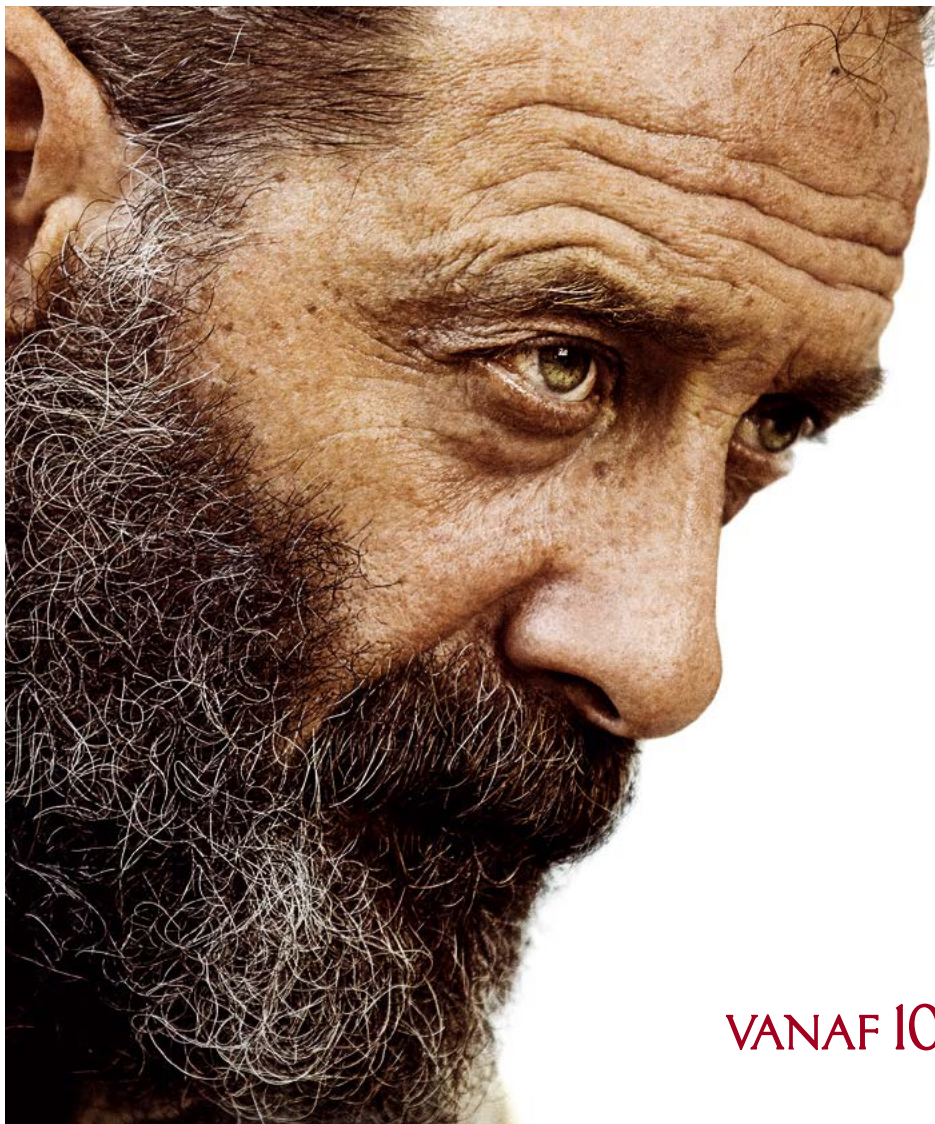
Terug naar die IS-video. Het feit dat die zonder enige geografische of kritische context op een Frans nieuwskanaal werd gepubliceerd, toont dat dit soort materiaal niet eens hoeft te worden gewijzigd om onderdeel te kunnen worden van een breed scala aan communicatiestrategieën, die uiteenlopende groepen publiek allerlei verschillende interpretaties van hetzelfde 'feit' presenteren.

Zo hebben we continu te maken met geprojecteerde ficties die zich voordoen als feiten. Dat wordt steeds scherper duidelijk op sociale media, waar we dwangmatig een constante stroom alledaagse mythes over onszelf en anderen creëren, aangejaagd door een industrie die in slechts enkele jaren werd opgebouwd door wat inmiddels de meest winstgevende bedrijven ter wereld zijn. Een industrie die erom draait de wereldbevolking eindeloos virtuele versies van zichzelf en hun omgeving te laten creëren en circuleren. Daardoor is het inmiddels een universele kwaal dat we munt slaan – emotioneel, sociaal, financieel – uit hoe vakkundig we een beroep kunnen doen op wat anderen willen.

Ons onderzoek is zich gaan richten op dit netwerk van intersubjectieve verlangens. In plaats van de esthetische kwaliteiten of retorische inhoud van de IS-video's, documenteren we de manieren waarop specifieke personen ze vinden, ernaar kijken, ze (verkeerd) begrijpen, delen, becommentariëren en hergebruiken.

In een tijd waarin de mens meer en meer geneigd lijkt om zich in te graven, en des te harder vast te houden aan zijn eigen absolute gelijk, leek het ons de moeite waard om onszelf juist uit te leveren aan de ander.





'VINCENT LINDON IS  
INCREDIBLY  
STRONG

AS RODIN,  
AS TOO IS IZÏA HIGELIN  
AS MUSE AND MISTRESS

CLAUDEL'  
THE HOLLYWOOD NEWS



OFFICIËLE SELECTIE  
COMPETITIE  
CANNES FILMFESTIVAL 2017

VINCENT  
LINDON

IZÏA  
HIGELIN

SÉVERINE  
CANEEL

# RODIN

EEN FILM VAN  
JACQUES DOILLON

VANAF 10 AGUSTUS IN DE BIOSCOOP

VIND ALLE FILMS EN SERIES  
VEILIG EN SNEL

[cineart](#) [www.cineart.nl](#) [f/cineartnederland](#) [t/cineartnl](#) [y/cineartnl](#)



'UN GRAND CRU'  
Le Figaro

CE QUI NOUS LIE

## RETOUR EN BOURGOGNE

EEN FILM VAN CÉDRIC KLAPISCH



[www.cineart.nl](#) [f/cineartnederland](#) [t/cineartnl](#) [y/cineartnl](#) [cineart](#)



**“Writing While (Straight) Male” noemt filmcriticus Stephanie Zacharek het: het idee dat je als witte, mannelijke, heteroseksuele journalist per definitie verdacht bent. Dat geldt dubbel wanneer het onderwerp waarover je schrijft niet-wit, niet-mannelijk en niet-heteroseksueel is. En het geldt in het kwadraat als het gaat over de emancipatie van dat niet-witte, niet-mannelijke, niet-heteroseksuele onderwerp.**

DOOR BASJE BOER

# IDENTITEITSPOLITIEK IN DE FILMJOURNALISTIEK

Zie bijvoorbeeld de kwestie Wonder Woman. De feministische blockbuster werd matig besproken op cultuurblog Vulture. David Edelstein, recensent van dienst, liet zich negatief uit over de film maar positief over de hoofdrolspeelster, actrice Gal Gadot. Zijn bewoordingen – ze zou een ‘superbabe-in-the-woods’ zijn, die ‘stripped down’ pas echt tot haar recht kwam – schoten in het verkeerde keelgat van menig Twitteraar. De andere helft van Twitter, waaronder Zacharek, schaarde zich vervolgens juist áchter Edelstein.

De meest opvallende reactie op Edelstein en diens criticasters kwam van tv-criticus Willa Paskin, die op blog Slate een pleidooi hield voor ‘verlustigde filmrecensies’. Ze schrijft: ‘We vertrouwen erop dat andere fysieke reacties, zoals tranen en misselijkheid, ons iets vertellen over wat we zojuist hebben gezien. Dat geldt net zo goed voor lust.’

Edelstein zelf reageerde ook op de ophef. Dat ‘superbabe’, schreef hij, was niet meer dan een woordspeling op de uitdrukking ‘babe in the woods’, oftewel een naïef persoon. En ook dat ‘stripped down’ was gewoon een ongelukkig gekozen term. Hij bedoelde dat de superheldin pas echt een superheldin wordt als ze haar superheldinnenpakje aan heeft. En ja, voeg ik hier zelf even aan toe: dat superheldinnenpakje is nu eenmaal flink bloot.

Eerlijk gezegd weet ik niet of ik geïnteresseerd ben in de lichamelijke reacties van de journalist, of dat nu hartkloppingen of huilbuien zijn. Interessanter vind ik wat Paskin schrijft over de lichamelijkheid van de mensen óp het witte doek. Progressief denkende journalisten, betuigt ze, hebben het niet meer over het fysiek van de hoofdrolspelers. Terwijl acteurs steeds meer buff worden (zie: Baywatch) en actrices almaar knapper, jonger, welgevormder en bloter, wordt hun uiterlijk enkel benoemd met negatieve connotaties, namelijk als aanklacht tegen Hollywood. In Paskins woorden: ‘wanneer het wordt gebracht als een onrecht, als misogyne waanzin (...) in plaats van gewoon als iets opwindends’. Schrijven over het lichamelijke is ongemakkelijk geworden; een valkuil waarin niemand wil trappen.

Maar, vraag ik me af, is enige ongemakkelijkheid niet op zijn plek? Het vrouwenlichaam is zo lang door mannen geclaimd dat veel mannen én vrouwen nog steeds, bewust of onbewust, vinden dat het vrouwenlichaam de man toebehoort. Vorige zomer verschenen kort na elkaar twee stukken die smakelozer zijn dan Edelsteins recensie van Wonder Woman. In zijn artikel over Margot Robbie voor Vanity Fair beschreef Rick Cohen allereerst het uiterlijk van de actrice. Hij gebruikte daarvoor de kleffe – en licht verwarrende – taal van een Bouquet-reeksroman. Art Tavana wijdde op zijn beurt een column in L.A. Weekly aan zangeres Sky Ferreira. Haar verschijning vormt de spil van het stuk, met speciale rol voor haar cupmaat. Beide stukken



zijn zo opzichtig seksistisch – en gewoon nogal viezig – dat Twitter niet kon besluiten of het boos moest zijn, of in lachen moest uitbarsten.

Zoals Emily Nussbaum van *The New Yorker* tweette: schrijven over het uiterlijk, en of iemand al dan niet hot is, mag best. Het gaat om de manier waarop. Een beetje een saaie conclusie, geeft ze zelf toe, maar daarom niet minder waar. Je stuk kan banaal zijn, provocerend of geestig; of het werkt, hangt van de context af. En die context strekt verder dan de sekse van de journalist. Onbedoeld hilarisch zijn de excuses die *Autostraddle*, een vooraanstaand Amerikaans blog voor lesbische en biseksuele vrouwen, vorig jaar plaatste onder de titel ‘We Messed Up’. In een ellenlang stuk legt de redactie uit hoe het kon gebeuren dat ze een positieve recensie had geplaatst van de animatiefilm-voor-volwassenen *Sausage Party*, waarin de portrettering van een van de personages, een lesbische taco, ‘genuanceerd’ werd genoemd. Die was namelijk helemaal niet genuanceerd, maar juist seksistisch en racistisch. Maar hun grootste fout, schrijft *Autostraddle*, was dat ze de recensie hadden laten schrijven door een niet-Latina. De redactie verzekert haar lezers: dat zal niet meer gebeuren.



**Dat we naar een post-cinematische wereld toegaan, betekent niet dat film zal verdwijnen. Laten we eens stoppen met als Don Quichot maaien naar de digitale windmolens.**

DOOR NIKKI VAN SPRUNDEL

Virtual reality en verder

# POST-CINEMA VREES

We zijn naar een post-cinematische wereld aan het toegroeien; een wereld waarin film niet langer het dominante medium is. Dat betekent niet dat film aan het verdwijnen is, maar wel dat het meer en meer onderdeel wordt van een groeiende mix aan media. Toch merk je daar in de filmwereld nog weinig van.

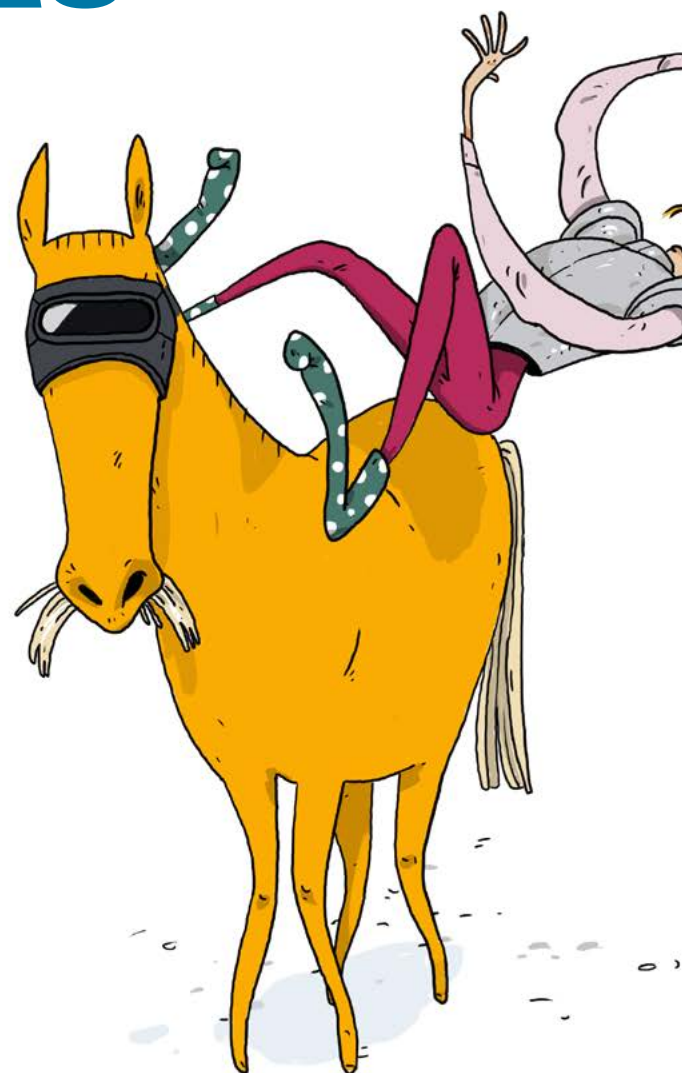
Op filmfestivals of online stuit je zo af en toe wel op een virtualreality-project, een interactieve film of een transmediale productie. Maar voor velen blijven dit nog altijd vage begrippen. Als ze ons aangereikt worden, vinden we deze nieuwe technologieën vaak spannend en leuk, maar zelf gaan we er niet naar op zoek. Hoe komt dat? En hoe gaan we ooit die overstap maken naar een post-cinematische wereld? Wat moeten we ons daar überhaupt bij voorstellen?

## Nog naadlozer

Hoe die post-cinematische wereld er precies uit zal zien is natuurlijk niet te zeggen, maar een geïnformeerde gok over waar het naartoe gaat is wel degelijk mogelijk. De grootste verandering zal te maken hebben met de stap van mobiele technologie naar augmented reality (AR), technologie die zich nog naadlozer in de bestaande realiteit voegt en waarmee digitale objecten in onze fysieke ruimte worden geplaatst. Kort door de bocht: een versie van Google Glass die niet flopt. De maquette van je nieuwe huis kan hiermee digitaal op tafel gezet worden, of een grote rechthoek waar je een film op afspeelt kan een tv vervangen.

Wanneer we ook interactie kunnen hebben, dus fysiek kunnen omgaan met deze digitale objecten, noemen we het Mixed Reality (MR). Wanneer AR en MR de schermen van onze laptops, tablets en mobiele telefoons vervangen, springt wat we nu op platte schermen bekijken onze driedimensionale wereld in. Met als positief gevolg dat mensen zich minder afsluiten voor de wereld, zoals we dat nu doen door constant naar onze telefoons te staren. De digitale laag waar we naar kijken, zullen we ook met anderen kunnen delen, en sociale media zullen andere vormen aan gaan nemen. In theorie kunnen we er opener en socialer door worden.

Hoe de toekomst precies zal gaan uitpakken, is deels afhankelijk van hoe bedrijven en ontwikkelaars, maar ook kunstenaars, filmmakers en andere creatievelingen de komende tijd met nieuwe technologie aan de slag gaan. Maar terwijl de technologie wordt ontwikkeld, hebben wij die tijd ook nodig om te ontdekken hoe we deze nieuwe media kunnen en moeten gebruiken. Niemand zit te wachten op een wereld vol rondvliegende pushberichten over Facebook-statussen, of supermarkten vol schreeuwerige verpakkingen die zichzelf opdringen met knipperende 3D-reclames. De manier waarop we als publiek verhalen tot ons nemen zal met dit alles ook veranderen. Film zal steeds meer moeten samenwerken met andere vormen van *storytelling*, om zichzelf binnen dit geheel een plek te geven.



## 2000 Mysterious Object at Noon

**Apichatpong Weerasethakul** | Zo prik je als maker je eigen bubbel door: ga de straat op en vraag de mensen die je tegenkomt hoe het verhaal dat je aan het vertellen bent verder gaat. Weerasethakul en zijn crew reisden voor zijn eerste lange film drie jaar door Thailand, met als resultaat een film die tegelijk folkloristische fabel als documentaire reisverslag is – waarbij juist de fictie die het land gezamenlijk spint boekdelen spreekt over de realiteit.

## 2002 Lost in La Mancha

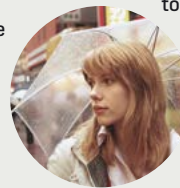
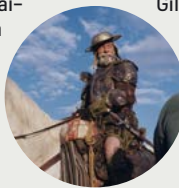
**Keith Fulton & Louis Pepe** | Een film over het maken van een film die nooit gemaakt werd, maar die inmiddels alsnog gemaakt is. Op de set van Terry Gilliams gedoemde, eigenzinnige verfilming van het verhaal van Don Quichot lijkt Gilliam uiteindelijk vooral zelf naar windmolens te maaien. Ruim vijftien jaar later blijkt dat na de zoveelste herstart toch effectief: de opnamen zijn inmiddels voltooid.

## 2003 Good Bye Lenin!

**Wolfgang Becker** | “Misschien is film per definitie nostalgisch”, stelde regisseur Wolfgang Becker destijds in *de Filmkrant*. Dat besef kleurt zijn ontroerende komedie, die de toen heersende ‘Ostalgie’ – een verlangen naar de ‘simpele’ leven in de DDR – tegelijk voedde en becommentarieerde via het verhaal van een zoon die voor zijn moeder in hun piepkleine appartement het verdwenen Oost-Duitsland in stand houdt.

## 2003 Lost in Translation

**Sofia Coppola** | De meest bubbelige van de zes bubbelfilms die Sofia Coppola tot nu toe maakte. Steeds weer zet ze haar personages vast in gouden kooitjes, van de roze slaapkamers van de tienerzussen in *The Virgin Suicides* tot het gotische landhuis in haar nieuwste film *The Beguiled*. Maar zelden was de kooi goudener dan het luxe hotel in Tokio waar de beroemde acteur en het jongere meisje samen weer hun eigen bubbel creëren.



## Malen naar windmolens

Een groot punt dat innovatie in de weg zit, is angst voor het onbekende. Mensen zijn bij elk nieuw medium bang. Zo krijgt een nieuw medium in het begin weinig kans zich te bewijzen. Men is vaak ook bang dat een nieuw medium te intens is, en dat mensen grip op de realiteit erdoor zullen verliezen.

Wat velen niet beseffen, is dat dit soort angsten een onderdeel zijn van elke grote verandering in media. Precies dezelfde schrikbeelden werden geschetst toen film zijn intrede deed, en later bij televisie. Het was zelfs al het geval toen er voor het eerst romans voor het grote publiek werden geschreven: door het lezen van te veel fictieve verhalen zou men de werkelijkheid uit het oog verliezen, zo was de angst.

Deze angsten zijn terug te vinden in Cervantes' verhaal van Don Quichot, in 1615 gepubliceerd als één van de eerste romans in een Europese taal. Het gaat over een oude edelman die te veel ridderromans heeft gelezen en zich hierdoor in zijn hoofd haalt zelf ook een ridder te zijn. Hij ziet herbergen aan voor kastelen en molens voor reuzen. Intussen rijdt hij op een oude knol, denkend dat het een raspaard is, en draagt hij een verroest harnas en een papieren helm. De botsingen tussen zijn waanideeën en de nuchterheid van zijn metgezel Sancho Panza bieden een terugkerend humoristisch element. Het boek legt zo niet alleen de angst voor nieuwe media bloot, maar toont ook hoe belachelijk die angst eigenlijk is.

Op dit moment leeft die angst om de greep op de realiteit te verliezen bij virtual reality. Hierbij zet je een bril op die je compleet afsluit van je directe omgeving en waarmee je wordt ondergedompeld in een andere wereld. Alsof wordt teruggegrepen op de papieren helm van Don Quichot, kun je zelfs van je mobiele telefoon een VR-helm maken met kartonnen houdertjes – zogenaamde *cardboards*.

## Zelf invloed

Over de hele wereld zijn inmiddels makers met de technologie aan het experimenteren, omdat het nieuwe manieren biedt om verhalen te vertellen. Je zou simpelweg in een virtuele ruimte op een bank kunnen gaan zitten om een film te kijken, maar het medium wordt veel beter benut als je zelf onderdeel van die film uit gaat maken. In VR kun je zelf een rol krijgen binnen het verhaal, waarin je kunt rondkijken, bewegen en waar zelfs een vorm van interactie met personages en voorwerpen mogelijk is. Dit alles op een manier die zo intuïtief is, dat het aanvoelt alsof je het echt meemaakt – een fysieke filterbubbel.

Wat voor effecten zal het hebben als VR-werelden steeds beter worden in het nabootsen van de fysieke wereld? Zullen mensen grip op de realiteit verliezen? Waarschijnlijk niet. En daar hebben we zelf invloed op. Juist daarom is het belangrijk dat we de groei van het medium meemaken. Van de VR van nu, via de AR van straks naar een mix van deze en andere (interactieve) media die er steeds realistischer uit zullen gaan zien.

Het is voor makers en ontwikkelaars prettig om tussendoor steeds te kunnen testen hoe mensen op hun werk reageren. Stel je dus open voor veranderingen en laat vooral je mening horen. Dat zal de basis vormen voor hoe het zich ontwikkelt. Want dat iets er heel echt uit kan zien, betekent niet dat het er ook zo echt uit moet zien. Er kunnen altijd stijlelementen of overduidelijk fictieve momenten ingebouwd worden waardoor het onderscheid met de realiteit duidelijk blijft.

Of dat nodig is, ligt aan onszelf. Dat we met zijn allen Don Quichot achterna gaan, is niet waarschijnlijk. Hoewel we voor de zekerheid best kunnen afspreken dat we elkaar erop aanspreken wanneer we met kartonnen helmen op naar molens staan te malen.

**Nikki van Sprundel** ONTWIKKELT VR-CONCEPTEN EN IS GASTDOCENT  
VR AAN DE FILMACADEMIE

## Carne y arena Immersie voor het individu

**Film in de bioscoop kan een intense individuele ervaring zijn, maar die beleef je altijd in een groep. De beste VR-producties dompelen je werkelijk in je eentje onder in hun verhaalwerelden. Is isolement voor VR wat het collectief is voor cinema?**

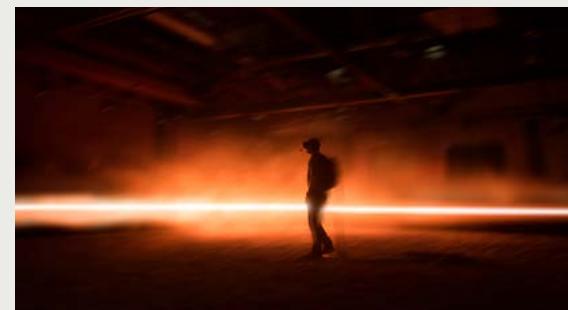
Wie op het filmfestival van Cannes de VR-installatie *Carne y arena* ('vlees en zand') van regisseur Alejandro González Iñárritu wil ervaren, wordt weggebracht naar een vliegtuighangaar buiten het festivalhart. Telefoon, schoenen en andere persoonlijke bezittingen moeten worden ingeleverd voor je plaats mag nemen in een wachtkamer. Al voordat de VR-set op je hoofd zit, wordt je hier geïsoleerd van de wereld om je heen. Het enige dat afleiding biedt, zijn tientallen versleten schoenen die door Mexicaanse vluchtelingen aan de grens van Amerika zijn achterlaten.

In de VR-film zelf begeef je je vervolgens in dat grensgebied, in een stuk woestijn waar een groep vluchtelingen even uitrust. Als een geest beweeg je tussen deze mensen. Je kan zo dichtbij komen als je wil, niemand die je ziet. Als je je hoofd in een van deze lichamen steekt, zie je de kloppende organen. Zelfs wanneer de grenspolitie verschijnt en de vluchtelingen met getrokken wapens opjaagt, ben je vrij om te gaan en staan waar je wil.

Die vrijheid is echter eindig. Plotseling staar je in de loop van een geweer, dat een Amerikaanse grenswacht op je richt. Het is een verwarrend moment, waarin jouw rol als toeschouwer wordt doorbroken en je een speler wordt. Het eindigt met een knal en dan sta je weer buiten.

Cannes draait voornamelijk nog om cinema, een medium dat gebaat is bij een collectieve ervaring in het filmtheater. Deze overtuigende VR-installatie zette juist in op isolement en leverde zo een van de meeste unieke ervaringen van het festival. VR maakt steeds intensere individuele immersie mogelijk. De vraag is alleen: hoe en wanneer delen we deze ervaringen met anderen? Of blijft dat voorgoed de functie van de cinema?

HUGO EMMERZAEL



## 2004 The Village

**M. Night Shyamalan** | Ja, Shyamalan zet wéér een plottwist in voor zijn vierde film sinds zijn doorbraak met *The Sixth Sense* (1999). Maar *The Village* is effectiever, interessanter en thematisch rijker als je van begin af aan weet hoe de vork in de steel zit. **Spoiler alert:** het afgezonderde, eeuwenoud aan-doende dorpje waar de horror zich afspeelt, bevindt zich in ons heden, en is het toevluchtsoord waar bange mensen zichzelf verschansen voor de boze buitenwereld.



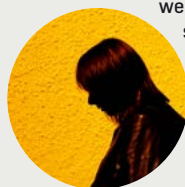
## 2004 Eternal Sunshine of the Spotless Mind

**Michel Gondry** | Het aan het wonderlijke brein van scenarist Charlie Kaufman ontsproten bedrijf Lacuna Inc. plant de 'alternative facts' direct in uw brein, door herinneringen aan een slecht afgelopen relatie selectief te verwijderen. Helaas blijkt het proces niet vlekkeloos. En bovendien leeft uw voormalige wederhelft natuurlijk wel nog in de oude realiteit...



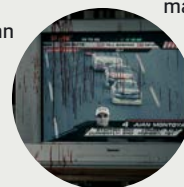
## 2006 Red Road

**Andrea Arnold** | Het begon als weer zo'n raar plannetje van Lars von Trier: drie films met drie keer dezelfde personages, gespeeld door dezelfde acteurs, maar met drie compleet verschillende verhalen. Van die drie alternatieve werelden werden er uiteindelijk slechts twee gemaakt, waarvan dit debuut van Arnold, dat er in Cannes met de juryprijs vandoor ging, verreweg de betere was.



## 2007 Funny Games U.S.

**Michael Haneke** | Haneke maakt zelf geen 'alternative facts', maar wil ons juist bewust maken van hoe media ons om de tuin kunnen leiden en inspelen op onze emoties. En dat hij dan in Amerika een shot-voor-shot remake maakt van zijn eigen, gelijknamige film uit 1997, omdat die domme Amerikanen die hij belerend wil toespreken anders niet kijken, dat maakt *Funny Games* in dit kader dubbel onvermijdelijk.





Wie veel arthousefilms bezoekt, krijgt geen vrolijk beeld van de mensheid en de wereld. Hoe zinvol zijn sociale drama's nog? Een pleidooi voor films die inzicht en uitzicht bieden.

DOOR JOS VAN DER BURG

Het sociale drama is dood

# UITHUILEN EN OPNIEUW BEGINNEN

Ben je somber over de wereld en de toekomst? Dan zou het zo maar eens kunnen zijn dat je vaak arthousefilms bezoekt. En dan vooral sociaal-realistische drama's, de dominante stroming in de arthouse-cinema, die de kijker mondiale ellende maar ook sociale ellende dicht bij huis inpepert. Het idee achter deze stroming, die in de jaren zestig begon, is dat deze films ellendige misstanden blootleggen die we in ons dagelijks leven niet zien. Ze kijken achter de façade van de schone schijn dus wat ze er aantreffen, stemt niet vrolijk. Ze tonen – de opsomming is verre van compleet – sociale ongelijkheid, armoede, oorlogen, wanhopige vluchtelingen, stuitende rijkdom, werkloosheid, daklozen en machtsmisbruik. Het doel van deze films is ons bewust te maken van deze ellende. Ze willen ons wakker schudden zodat er iets aan deze misstanden gebeurt. Dat laatste is cruciaal: bewustwording moet tot sociale verandering leiden. De veronderstelling is dat als we kennis hebben van ellende, we er ook iets aan gaan doen. Het maakt deze films tot politieke films die tot actie willen aanzetten, zodat de wereld een betere plek wordt.

Een beroemd voorbeeld is *Cathy Come Home* van Ken Loach in 1966. Het aangrijpende tv-drama over een vrouw, die doordat haar man werkloos wordt met haar vier kinderen als dakloze op straat belandt, waarna de kinderbescherming haar haar kinderen afpakt, werd bekeken door twaalf miljoen (!) Britten (een kwart van de bevolking) en riep een storm van protest op. Plotseling drong het tot velen door dat mensen in een vrije val kunnen belanden. De door *Cathy Come Home* opgewekte verontwaardiging en woede in de publieke opinie leidde tot meer aandacht voor de huisvestingsproblematiek en hulp aan daklozen.

## Nieuwsverslaafden

*Cathy Come Home* had een positief effect, maar is daarin uitzonderlijk. Sinds de jaren zestig zijn duizenden sociaal-realistische films gemaakt, maar aantoonbare invloed op sociale veranderingen hadden ze niet. Waarom blijven filmmakers deze films dan toch maken? De vraag wordt zelden gesteld, waarschijnlijk omdat deze films overlopen van de goede bedoelingen. Wie kan er tegen zijn dat filmmakers ons de ogen willen openen voor menselijke ellende? Door de nobele intenties oogt kritiek op deze films al snel als horkerige ongevoeligheid. Toch is het hoog tijd om het over de bestaansreden van het sociaal-realisme te hebben. Sinds *Cathy Come Home* zijn er vijftig jaar voorbij gegaan, waarin het sociaal-realisme steeds meer aan invloed heeft ingeboet.

Dat komt vooral door de televisie. Waar eerder filmmakers ons met de neus op akelige feiten in alle uithoeken van de wereld drukten, doet nu de televisie dat. Geen plek op de wereld blijft onderbelicht. Wie wil kan zich dagelijks voeden met een televisiedieet van sociale ellende. Of dat verstandig is, is een tweede, want uit onderzoeken blijkt dat mensen die veel naar journaals, nieuwsprogramma's en –reportages op de tv kijken een zeer somber wereldbeeld hebben. Dat verbaast niet, want nieuws is per definitie slecht nieuws, dus wie zich aan die stroom laaft, moet wel een eenzijdig, om niet te zeggen verwrongen, wereldbeeld krijgen. Nieuwsverslaafden moeten wel denken dat de wereld er nooit slechter voor heeft gestaan dan nu. Dat dat niet zo is en dat de wereld er in veel opzichten beter voor staat dan ooit, gaat aan hen voorbij, want die kennis is geen tv-nieuws. Welke nieuwsjunk weet dat er ondanks de gruwelen in Syrië nu veel minder mensen door oorlogsgeweld omkomen dan in de jaren vijftig (1,5 dode op honderd-duizend wereldbewoners nu tegen 22 toen)?

## Gratis betrokkenheid

Voor de veelkijker van sociaal-realistische films geldt hetzelfde als voor de nieuwsverslaafde tv-kijker: ook hij krijgt een vertekend beeld van de wereld. De overdosis ellende zal ook hem niet onberoerd laten en een somber wereldbeeld aanjagen. Daar valt mee te leven als deze films tot sociale veranderingen zouden leiden, maar dat gebeurt niet. Sociale drama's zetten niet aan tot actie, maar tot machteloosheid. Ze bevestigen het beeld dat de wereld een poel van ellende is, een zinkend schip dat niet meer te redden is.

Je kunt je afvragen waarom wij deze depressiebevorderende films willen zien. Wat drijft ons? Wat zijn onze diepere motieven? Het nobele antwoord is dat wij wereldburgers zijn en ons het lot aantrekken van mensen in ellendige situaties. Prachtig, maar daarbij doemt meteen de vraag op wie er iets aan deze nobelheid heeft. Hebben mensen die in de hoek zitten waar de klappen vallen er iets aan als wij naar een film over hun ellende kijken? De vraag stellen is hem beantwoorden: nee, deze mensen hebben er niets aan. We kijken naar deze films omdat het ons iets oplevert. Voor wat dat is, moeten we bij psychologen aankloppen. Empathie voor filmpersonages in barre situaties geeft een warm menselijk gevoel zonder dat het iets van ons vergt. We kunnen ons opwinden over de misstanden in een film, zonder dat het gevolgen heeft voor ons eigen leven. Het is lui engagement, vergelijkbaar met online-activisme: onderteken een petitie en voel je goed.

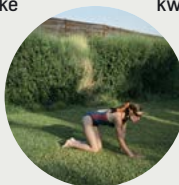
### 2009 Episode 3: Enjoy Poverty

**Renzo Martens** | Een 'horzel onder de huid' van de westerse blik op Afrika en ontwikkelingshulp, noemde Mariska Graveland deze oprijpende documentaire destijds in *de Filmkrant*. Martens reist door Congo en houdt de lokale bevolking voor dat ook zij, net als al die blanke hulpverleners, kunnen verdienen aan armoede.



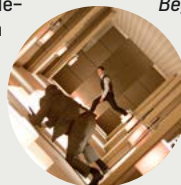
### 2009 Dogtooth

**Yorgos Lanthimos** | De ouders in Lanthimos' vervreemdende internationale doorbraak creëren een fysieke filterbubbel voor hun kinderen, die inmiddels twintigers zijn maar nog nooit buiten de houten hekken rond het ouderlijk huis kwamen. Pa en ma voeren de kinderen een onophoudelijke stroom alternatieve feiten: 'de zee' is in dit universum een leunstoel, en katten zijn de gevaarlijkste natuurlijke vijand van de mens.



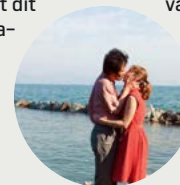
### 2010 Inception

**Christopher Nolan** | Nolan presenteert in vrijwel al zijn films het Droste-effect van een vertelling binnen de vertelling, van de goochelaars die elkaar de loef af steken in *The Prestige* tot Batmans doelbewuste mythevorming in *Batman Begins*. Maar in *Inception* gebeurt dit het meest expliciet. Grootschalig en bombastisch knutselt hij aan een metacinematiscche droom binnen een droom binnen een droom.



### 2012 In Another Country

**Hong Sang-soo** | Vrijwel alle films van de Zuid-Koreaanse regisseur Hong Sang-soo zouden in deze lijst kunnen worden opgenomen: herhalingen en variaties staan in al zijn werk centraal, en daarmee dus ook het aanbieden van *alternative facts* en doorbreken van bubbels. Maar *In Another Country* is de enige van zijn films die een Nederlandse release kreeg – zouden we daar ook een filterbubbel de schuld van kunnen geven?



Kunstenaar/filmmaker Renzo Martens hekelde deze gratuite betrokkenheid al weer bijna tien jaar geleden met zijn documentaire *Episode 3: Enjoy Poverty*, die Congolezen aanmoedigt om hun armoede in het Westen te exploiteren. In een interview in De Groene Amsterdammer verwoordde hij het kernachtig. “De emoties die je ervaart bij het kijken naar zulke beelden, daar wordt de wereld niks beter van. Empathie lost de problemen van die mensen niet op. Je houdt ze er in feite mee op afstand. Medelijden helpt niet.”

### Oud brood

Medelijden helpt niet, een even droge als ware constatering, die ook filmhistoricus Thomas Elsaesser in deze editie doet in het artikel ‘Een cinema van abjectie’. Elsaesser stelt vast dat ‘de filmauteur’ in crisis verkeert doordat geldschietters en festivals van hem vooral films ‘over overheids corruptie of andere sociale misstanden’ verwachten. Het is duidelijk dat hij het over sociaal-realistische films heeft. Hij hekelt het paternalisme en de bevoogdende blik in deze films: wij als kijker voelen ons superieur aan de geportretteerde verschoppelingen, over wie tot niets verplichtend medelijden en empathie uitstrooien.

Er is nog iets. Dat sociaal-realistische films voornamelijk worden bezocht door mensen uit de welopgevoede midden- en bovenklasse, en niet door de mensen waarover zij gaan, is een probleem dat François Truffaut in 1954 al signaleerde in zijn beroemde essay *Une certaine tendance du cinéma Français*. “Wat is de waarde van een anti-bourgeoisie cinema, gemaakt door de bourgeoisie voor de bourgeoisie?” vroeg hij zich af. “Het is algemeen bekend dat arbeiders deze cinema niet appreciëren, zelfs niet als hij affiniteit met hen zoekt”, voegde hij eraan toe. Dit receptieprobleem heeft de filmwereld nooit weten op te lossen, zodat sociaal-realistische films een hoog-preken-voor-eigen-parochie-gehalte hebben. Dat werd in de jaren zestig en zeventig ook gezien, maar toen dachten velen nog dat die situatie tijdelijk was. De toekomst was aan het sociaal-realisme. Het publiek dat deze films toen zag, zag zichzelf als een voorhoede, die de weg plaveide voor het grote bioscooppubliek. En als dat grote publiek eenmaal voor deze films was gewonnen, konden sociale veranderingen, ja misschien zelfs een revolutie, niet uitblijven. Het liep anders: het grote publiek bleef zich onderdompelen in vluchtig Hollywoodvertier en meed sociaal-realistische films als beschimmeld oud brood.



### Spiegelpaleis

Het is hoog tijd dat de filmwereld beseft dat de houdbaarheidsdatum van het sociaal-realisme is verstreken. Deze films spelen alleen nog een prominente rol op filmfestivals, die ermee bewijzen dat ze de tijdgeest niet begrijpen en in een maatschappelijk vacuüm zijn beland. Het is een gesloten circuit geworden: filmmakers maken sociale drama's die op festivals de hemel in worden geprezen, maar in de samenleving geen enkele invloed hebben.

Het roer moet om. Een grote stap voorwaarts zou alvast het doorbreken zijn van vastgeroeste sociale clichés, met als belangrijkste het reduceren van mensen tot slachtoffers. In de conventionele sociaal-realistische film hebben personages maar één kenmerk: wanhopige vluchteling, rebellerende puber, eenzame huisvrouw, verbitterde werkloze, bureaucratisch slachtoffer, enzovoorts. Wat hen bindt, is dat ze allemaal slachtoffer zijn. Deze films vergeten dat mensen méér zijn dan illustraties van sociale problemen. Alleen in de beste sociaal-realistische drama's, zoals het werk van de Dardennes, vind je dat besef.

Het roer moet om, vindt ook Elsaesser, die een ‘cinema van abjectie’ als nieuwe richting voorstelt. Hij bedoelt er films mee waarin personages zich niet meer als slachtoffer laten definiëren. Personages ‘die noch sympathie vragen, noch empathie toestaan, aangezien we vrijwel niets over ze weten’. Personages die weigeren om ‘behandeld te worden als slachtoffers of casestudies, hoe vreemd hun manier van leven ook is en hoe zwaar hun lichamelijke aandoeningen ook zijn.’

Je kunt je afvragen of voor deze films een nieuwe term nodig is, want de voorbeelden die Elsaesser noemt (zie pagina 32) zijn tot op het bot uitgebeende sociale drama's en films die via een fantasievolle omweg iets over de werkelijkheid beweren. Hopelijk is de toekomst aan laatstgenoemde films. Het is tijd voor een cinema die ons niet in ellende onderdompelt en machteloos naar huis stuurt, maar die appelleert aan verbeeldingskracht. Die perspectief biedt. Niet door medelijden te wekken, maar door complexe personages te tonen. En die, het belangrijkste, ons niet buiten schot laat, maar onze denkbeelden, waarheden en opvattingen tegen het licht houdt. Een cinema als een spiegelpaleis, waarin het beeld van personages uiteenvalt in vele reflecties en de werkelijkheid meerduidig is. Een cinema die het mes diep in ons gratuite engagement zet. Die geen warme gevoelens oproept, maar inzicht geeft.

Het sociaal-realisme is dood: laten we opnieuw beginnen.



### 2014 Adieu au langage

**Jean-Luc Godard** | Een film die 'sprankelt en knettert van filmische energie', stelde Joost Broeren in de *Filmkrant* over Godards speelse vernietiging van de 3D-melkkoe. Godard benadrukt dat 3D een verdubbeling van het beeld betekent, en hij zet er verdubbelingen van de geluidsband, van de plot en van de dialogen tegenover. En in één even memorabel als hoofdpijn-opwekkend shot geeft hij het linker- en rechteroog *alternative facts* mee.



### 2015 Full Contact

**David Verbeek** | Impressionistisch drieluik over dronepilot Ivan, die na een verkeerd doelwit te hebben beschoten uit de bubbel van zijn legercontainer in de Amerikaanse woestijn stapte. De alternatieve feiten die volgen lijken vooral in zijn hoofd te zitten: we zien hem in een droomachtige sequentie als jager op een rotseiland, waar hij opnieuw op terroristen schiet, en als bokser in een fysiek gevecht.



### 2016 I Am Not Your Negro

**Raoul Peck** | En zo komen we terug bij af: ruim 35 jaar later staat opnieuw de Black American Cinema weer volop in de aandacht. Raoul Peck grijpt voor zijn felle aanklacht in de vorm van een documentaire ook enkele decennia terug, naar de woorden van schrijver en activist James Baldwin, om ons met de neus op de feiten te drukken: er is de afgelopen decennia geen haar veranderd aan de achtergestelde positie van de zwarte (Amerikaanse) medemens.



### 2017 Get Out

**Jordan Peele** | De perfecte double bill met *I Am Not Your Negro*, of misschien een marathondag met Oscarwinnaar *Moonlight*. *Get Out* vat de geschiedenis van de zwarte slavernij en onderdrukking in Amerika in een slimme, zomerse, maar onderhuids kwade horrorkomedie. Op internet zweeft een alternatief [ha!] einde van de film rond, waarin Peele nog wat harder van leer durft te trekken over de hedendaagse rol van zwarte jongemannen als voer voor de gevangenisindustrie.

